

III Colóquio Clássico

Ficha técnica**Título**

III Colóquio Clássico — Actas

Coordenador

João Manuel Nunes Torráo

1.^a edição: Setembro de 1999 — 350 exemplares

ISBN: 972-8021-86-0

N.º de Depósito Legal: 140293/99

Design da capa

Gabinete de Imagem da Fundação João Jacinto de Magalhães com base em fotografia de um baixo-relevo das três Musas existente no Museu Nacional de Atenas

Editor

Universidade de Aveiro

Impressão

TIPAVE, Indústrias Gráficas de Aveiro

© Departamento de Línguas e Culturas

Universidade de Aveiro

Catálogo recomendada

Colóquio Clássico, 3, Aveiro, 1999

III Colóquio clássico ... : actas / coord. João Manuel Nunes

Torrão. — Aveiro : Universidade, 1999. —p. 385

ISBN 972-8021-86-0

1. Cultura clássica/ 2. Literatura grega/ 3. Literatura Latina/

4. Didáctica das línguas clássicas/ 5. Recepção da cultura
clássica

CDU 87

Departamento de Línguas e Culturas

III Colóquio Clássico

Actas

Coordenador: João Manuel Nunes Torrão

Universidade de Aveiro

22-23 de Abril de 1999

Índice

Apresentação	7
Programa	9
Patrocínios	11
Comissão Organizadora	12
Sessão de Abertura	13
João Manuel Nunes Torráo, <i>Saudação inicial</i>	15
Aires A. Nascimento, <i>O homem e a natureza no mundo romano</i>	21
Literatura e Cultura	51
J. A. Sánchez Marín, <i>Los géneros poéticos en la Antigüedad: Grecia</i>	53
M. N. Muñoz Martín, <i>La epistolografía latina: temas, forma y función</i>	73
Carlos de Miguel Mora, <i>Contributo para uma nova leitura do priapeum 27</i>	91
Paulo Sérgio Ferreira, <i>A paródia e as suas implicações didáticas</i>	113
Custódio Magueijo, <i>Luciano & Companhia ou na boa companhia dos Clássicos</i>	139
Virgínia Soares Pereira, <i>A celebração do dies natalis em Roma</i>	149
Questões Didáticas	173
Manuel Cerejeira Abreu Carneiro, <i>Aprender Grego com Homero</i>	175
António Manuel Ribeiro Rebelo, <i>As línguas e culturas clássicas enquanto pressupostos essenciais na competência humorística britânica</i>	185
Aires Pereira do Couto, <i>O recurso à arbor frondibus luxurians na aula de Latim</i>	207
Dulce da Cruz Vieira, <i>Estudo/aprendizagem do vocabulário nos estudos iniciais do Latim</i>	225

Maria Teresa Schiappa de Azevedo, <i>Iniciação ao Latim para adultos na Faculdade</i>	237
Adriana Freire Nogueira, <i>Os rostos de Jano: reflexão sobre a avaliação nas aulas de Latim</i>	251
Recepção da Cultura Clássica	263
Carlos Morais, <i>A Antígona de António Pedro: liberdades de uma glosa</i>	265
A. Santos Justo, <i>A Actualidade do Direito Romano</i>	285
António Andrade, <i>Ecos do episódio de Niso e Eurialo na Chauleida de Diogo Paiva de Andrade</i>	295
Mário Helder Gomes Luís, <i>“Estoicismo cristão” na poesia elegíaca de António Ferreira</i>	321
António Manuel Gonçalves Mendes, <i>Cultura Clássica em Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde de Mário de Carvalho</i>	347
Sessão de Encerramento	365
José Ribeiro Ferreira, <i>O ressoar dos dias e das coisas. Temas clássicos em O Búzio de Cós de Sophia de Mello Breyner Andresen</i>	367
João Manuel Nunes Torráo, <i>Antes de partir</i>	383

Apresentação

Após algum tempo de intervalo — necessário para os processamentos técnicos —, apresentamos agora os textos das comunicações do III Colóquio Clássico.

Os autores procederam, como é natural, a algumas alterações quer nos títulos quer nos textos e incluíram as notas de rodapé sem que, no entanto, tenham adulterado — muito pelo contrário — a substância do que foi apresentado aos participantes do colóquio.

Em termos de organização externa do volume, optámos por uma divisão em três grandes blocos temáticos a que juntámos a sessão de abertura e a sessão de encerramento.

Logo após a **Sessão de Abertura**, inserimos os textos de **Literatura e Cultura** já que a conferência inaugural também aborda esta temática; seguiram-se as **Questões Didácticas** e, finalmente, a **Recepção da Cultura Clássica** imediatamente antes da **Sessão de Encerramento** em que a conferência final também aborda a temática do último bloco.

Resta-nos agradecer a todos os autores a disponibilidade em colaborar connosco e a rapidez manifestada no arranjo final dos textos e desejar que estes contributos possam ajudar a manter bem viva a chama dos Estudos Clássicos em Portugal.

JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO

Programa

22 de Abril de 1999

- 09.00 horas** **Entrega de documentação**
- 09.45 horas** **Sessão de Abertura**
- 10.00 horas** **Conferência inaugural** pelo Doutor Aires do Nascimento, *O homem e a natureza no mundo Romano*
- 11.15 horas** **Sessão de trabalho**
Doutor José A. Sánchez Marín, *La teoría de los géneros literários en la antigüedad griega*
Dr. Manuel Cerejeira Abreu Carneiro, *Aprender Grego com Homero*
- 15.00 horas** **Sessão de Trabalho**
Doutora Virgínia Soares Pereira, *A celebração do dies natalis em Roma*
Dr. António Manuel Andrade, *Ecos do episódio de Niso e Euríalo na Chauleida de Diogo Paiva de Andrade*
- 16.30 horas** **Sessão de Trabalho**
Dr. António Manuel Ribeiro Rebelo, *O Latim e o Grego no humor britânico*
Dr.^a Maria Teresa Schiappa de Azevedo, *O ensino das Línguas Clássicas a adultos*
Dr. Mário Helder Gomes Luís, *“Estoicismo cristão” na poesia elegíaca de António Ferreira*
- 18.00 horas** **Sessão de convívio**
- 20.30 horas** Representação do **Epídico** de Plauto pelo grupo **Tíalos** do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra

23 de Abril de 1999

09.30 horas Sessão de Trabalho

Doutor Aires Pereira do Couto, *O recurso à arbor frondibus luxurians na aula de Latim*

Dr. Paulo Sérgio Ferreira, *A paródia e as suas implicações didácticas*

11.00 horas Sessão de trabalho

Doutora María Nieves Muñoz Martín, *La epistolografía latina: temas, forma y función*

Dr. Carlos Manuel Morais, *A Antígona de António Pedro: liberdades de uma glosa*

Dr.^a Dulce da Cruz Vieira, *Estudo/aprendizagem do vocabulário nos estudos iniciais de Latim*

15.00 horas Sessão de Trabalho

Doutor António dos Santos Justo, *A actualidade do Direito Romano*

Doutor Carlos de Miguel Mora, *Contributo para uma nova leitura do priapeum 27*

Dr.^a Adriana Freire Nogueira, *Os rostos de Jano: reflexão sobre a avaliação nas aulas de Latim*

16.30 horas Sessão de Trabalho

Doutor Custódio Magueijo, *Luciano & Companhia – ou Na boa companhia dos clássicos*

Dr. António Manuel Gonçalves Mendes, *Cultura Clássica em Um deus passeando pela brisa da tarde*

18.00 horas Sessão de Encerramento com Conferência Final

Doutor José Ribeiro Ferreira, *O ressoar dos dias e das coisas: temas clássicos em O Búzio de Cós de Sophia de Mello Breyner Andresen*

Patrocínios

Reitoria da Universidade de Aveiro
Departamento de Línguas e Culturas
Fundação para a Ciência e Tecnologia
Instituto de Inovação Educacional
Livreria Minerva

Comissão Organizadora

João Manuel Nunes Torrão

Carlos de Miguel Mora

Carlos Manuel Ferreira Morais

António Manuel Lopes Andrade

António Manuel Gonçalves Mendes

Sessão de Abertura

Saudação inicial

JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO

Universidade de Aveiro

Ex.ma Senhora Professora Doutora Isabel Alarcão, M. I. Vice-Reitora
da Universidade de Aveiro

Ex.mo Senhor Professor Doutor Aires do Nascimento

Ex.mo Senhor Professor Doutor Francisco de Oliveira

Ex.ma Senhora Professora Doutora Lurdes Moutinho, Coordenadora
da Comissão Científica do Departamento de Línguas e
Culturas

Prezados Conferencistas

Prezados Colegas

Queridos Alunos

Minhas Senhoras e meus Senhores

Permitam-me que manifeste a minha grande satisfação por vos poder desejar a todos as boas vindas ao III Colóquio Clássico. Felizmente, começa já a ser um hábito esta demanda da Universidade de Aveiro para, em conjunto, partilharmos saberes e experiências no universo dos Estudos Clássicos. Foi confiando na vossa boa vontade e benevolência que a área de Estudos Clássicos do Departamento de Línguas e Culturas decidiu lançar este desafio e, como se pode ver, ele não ficou sem resposta da vossa parte.

A realização do III Colóquio Clássico durante este ano tem para nós um significado muito especial porque estamos a celebrar o 25.º aniversário da Universidade de Aveiro e, em simultâneo, durante este mês de Abril, passa o 15.º aniversário da regulamentação legal¹ do curso de Português, Latim e Grego.

Como alguns saberão, foi um curso que teve um início algo complicado já que aglutinou contra si um grande leque de opositores dentro e fora da Universidade de Aveiro. No entanto, apesar do seu início, que poderemos considerar um tanto perturbado, e depois de uma fase normal de crescimento, consolidação e afirmação, julgo que poderemos dizer, sem grande margem de erro que, neste momento, nos encontramos em terreno firme e, mais importante do que isso, que pretendemos — uma vez que nos julgamos com capacidades para tal — consolidar o nosso contributo para o desenvolvimento dos Estudos Clássicos em Portugal através do alargamento progressivo das nossas actividades.

De facto, para além do curso de licenciatura — base da nossa existência e que tem registado uma procura muito boa todos os anos —, já estamos a oferecer um curso de mestrado (que pensamos continuar a disponibilizar todos os dois anos) e encontramos também comprometidos em programas de doutoramento, não só no âmbito das provas exigíveis aos nossos assistentes para prosseguimento de carreira, mas também através de candidaturas ao Programa PRAXIS XXI.

Além disso, vamos mantendo uma actividade razoável de ligação ao exterior — não nos podemos esquecer de que somos apenas nove elementos —, nomeadamente através das escolas que albergam os nossos núcleos de estágio, através destes colóquios e através de ciclo de conferências e gostaríamos também — assim tenhamos tempo

¹ Portaria n.º 227/84 de 11 de Abril, que regulamenta o Decreto Regulamentar n.º 56/83 de 6 de Julho que cria o curso

disponível — de aumentar esta ligação externa através da produção de materiais diversos, nomeadamente em suportes multimédia.

Esta saída para além do nosso agradável *campus* passa a ter, a partir deste momento, um veículo privilegiado. Trata-se da revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* de que tenho a honra de apresentar publicamente o primeiro número, chegado há três dias apenas da tipografia e que pretendemos manter com um ritmo anual.

Tivemos a honra de poder publicar no número inaugural artigos de vultos relevantes dos estudos clássicos como os Prof. Doutores Maria Helena da Rocha Pereira, Maria de Fátima Sousa e Silva, Jacyntho Lins Brandão e Arnaldo do Espírito Santo para só mencionar as colaborações externas.

Esta revista pretende, de algum modo, transmitir e consolidar o nosso entendimento dos estudos clássicos. Assim:

albergará estudos que, de modo abrangente, se debrucem sobre esta temática desde os primórdios da cultura grega até à recepção que a cultura clássica continua a ter nos nossos dias sem esquecer a problemática do ensino do Grego e do Latim;

estará aberta à colaboração de todos os estudiosos da literatura e da cultura clássicas sejam eles da Universidade de Aveiro, de outras escolas do país ou de qualquer parte do mundo;

tentará pautar-se pela qualidade dos estudos nela publicados para o que conta com a colaboração de uma comissão científica constituída pelos Doutores Américo da Costa Ramalho, Maria Helena da Rocha Pereira, Maria de Fátima Sousa e Silva, Francisco de Oliveira (todos da Universidade de Coimbra), Aires Augusto do Nascimento e Arnaldo do Espírito Santo (da Universidade de Lisboa), José António Sánchez Marín (da Universidade de Granada), Jacyntho Lins Brandão (da Universidade Federal de Minas Gerais), — a quem agradeço a colaboração que aceitaram prestar-nos — para além, naturalmente, da direcção da revista;

procurará apresentar resenhas de livros sobre estudos clássicos e dar notícias sobre acontecimentos que abordem esta mesma temática.

É, pois, este o espírito que preside à nossa revista, mas é esta também a nossa visão dos estudos clássicos:

aprender com tudo e com todos;

colher em cada escola o que de melhor nela existir, sem deixar de lhe acrescentarmos a nossa individualidade;

alargar, definitivamente, o nosso horizonte para além das fronteiras portuguesas e abrir, claramente, os braços à colaboração internacional;

aproveitar (e ser agentes, porque não?) as novas tecnologias deste nosso mundo em constante evolução;

partilhar com todos os nossos saberes e as nossas experiências para também nós sairmos enriquecidos.

Poderá parecer que me esqueci deste colóquio, mas não é verdade. Tudo o que disse se aplica, *mutatis mutandis*, ao III Colóquio Clássico:

queremos ouvir, mas não nos coibimos de falar; por isso chamámos especialistas externos (nacionais e estrangeiros), mas damos também o nosso contributo;

queremos divulgar saberes, mas também desejamos a partilha de experiências; por isso iremos proporcionar espaços de diálogo formais e informais e apressar-nos-emos a publicar as actas;

gostamos da antiguidade, mas não nos esquecemos de que vivemos no presente; por isso, escolhemos temas estritamente clássicos, mas também fomos à procura de autores contemporâneos que bebem a sua inspiração nesta fonte inesgotável da civilização ocidental que é a cultura clássica;

apreciamos o saber, mas também cultivamos a amizade; por isso tentámos criar espaços em que todos se sintam bem e tenham a oportunidade de encontrar, reencontrar ou criar amigos.

Já se tornou hábito que eu aproveite ocasiões como esta para relembrar a situação difícil do 8.º Grupo A do Ensino Secundário. Infelizmente, desde a minha última intervenção, há dois anos, tudo continua como dantes, isto é: a este grupo continuam a ir parar quase todos os que não “encaixam” em nenhum outro, sem qualquer preocupação pela sua capacidade para ensinar Grego e Latim e, às vezes, até para ensinar Português. Qual Cícero perante o comportamento de Catilina, também me apetece repetir até à exaustão: até quando teremos de esperar para ver esta situação corrigida?

Como todos compreenderão, foi necessário juntar muitas boas vontades para conseguir realizar este colóquio. É, pois, um dever de justiça que eu expresse, publicamente, os agradecimentos da comissão organizadora a todos quantos, de uma forma ou de outra, contribuíram para que hoje nos pudéssemos reunir aqui.

Começo pelos conferencistas, pois são eles o elo fundamental desta cadeia que nos há-de pôr a falar em conjunto. Serão os seus textos — provenientes da sua investigação e reflexão — que nos farão sair de nós mesmos para, através de concordâncias e discordâncias, de certezas e de dúvidas, nos fazerem alargar, cada vez mais, os nossos horizontes.

Agradeço também a todas as entidades que, através dos seus subsídios e colaborações, nos permitiram oferecer o programa que estamos a iniciar: Reitoria da Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Instituto de Inovação Educacional; Livraria Minerva e Florinhas do Vouga.

Uma palavra especial de gratidão e amizade para o grupo *Tiasos* e para o Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra que nos irão oferecer a representação do *Epídico* de Plauto.

Não posso deixar de referir os alunos — de licenciatura e de doutoramento — que nos deram e continuam a dar apoio para o bom andamento dos trabalhos. Recordo também todos os funcionários do Departamento de Línguas e Culturas pela disponibilidade manifestada e pelo seu esforço para que tudo corresse bem.

Em nome pessoal, quero agradecer aos restantes membros da comissão organizadora toda a colaboração e todas as sugestões que, num espírito de grande abertura e amizade, nos permitiram trabalhar com vista ao objectivo comum de bem servir os Estudos Clássicos e a Universidade de Aveiro.

A todos vós, que confiastes na nossa proposta de trabalho e que, dos mais variados recantos deste país, vos dirigistes à Universidade de Aveiro, só posso dizer muito obrigado e desejar, *ab imo corde*, que as vossas melhores expectativas não sejam defraudadas nestes dois dias de trabalho e de diálogo.

Muito obrigado.

O homem e a natureza no mundo romano

AIRES A. NASCIMENTO

Fac. Letras – Lisboa

1. A cultura ocidental foi ao longo da sua história indelevelmente marcada por uma forte ligação ao campo e para tal não concorreram apenas, ou não foram unicamente determinantes, as condições físicas ambientais, em que a amenidade do clima e a relativa feracidade da terra criaram vínculos de associação, que se deixam entrever em prolongamentos das festas das colheitas ou das representações iconográficas dos trabalhos agrícolas, em detrimento de outros mais ligados à pastorícia e transumância e em concorrência mesmo com produtos da era industrial. Essa associação é construída e mantida ao longo dos tempos num intercâmbio de concessões e de retomas que só um tanto recentemente, em consequência de intervenções de maior vulto, degenerou em agressões irreversíveis cujos resultados são difíceis de prever e de controlar.

Os textos que nos chegaram da antiguidade e que podem facultar uma leitura das relações do homem com a natureza não dizem certamente tudo a esse respeito, mas deixam supor muito e revelam sobretudo o carácter muitas vezes equívoco de uma relação que a um tempo parece pacífica e outras vezes se apresenta como desejada, mas por momentos é conflituosa, muito embora sob o véu do sagrado.

O campo é o lugar dos *numina*, em que o inominável atrai, mas causa temor, é também o terreno dos *fruges*, de onde vem a subsistência humana, mas é simultaneamente o território aberto onde se cruzam forças indomáveis e perigosas e em que a *uenustas* tanto representa exuberância e encanto da natureza como força misteriosa que o homem tenta captar porque ela própria é potência actuante e dominadora caprichosa¹.

Por outro lado, a arte dos poetas sobrecarrega o contacto com a natureza com notas que são necessariamente fruto de uma transfiguração que não há que escamotear, sobretudo quando, como acontece em Ovídio, a natureza selvagem aparece como o lugar intocado que não é possível atravessar sem correr riscos. Sobre a natureza lançam-se os próprios sentimentos e faz-se dela cúmplice dos desejos mais surdos.

A Iª Bucólica de Vergílio, num misto de ironia pelo rusticismo de atitudes e de ternura pela fraternidade gerada no campo, legou ao Ocidente um quadro que, assegurando o atractivo do repouso oferecido pelo contacto com a natureza faz dela não tanto um lugar de evasão, mas de encontro do homem com o seu semelhante, quaisquer que sejam as vicissitudes de uma vida política gerada pela cidade, e um recanto de reencontro do homem com as suas capacidades de empatia, de criatividade e de trabalho. Por entre o diálogo entre dois pastores perpassa o recorte de uma paisagem campestre em que a sombra fagueira de uma árvore oferece a tranquilidade e descontração necessária para o sonho poético, mas o cair da tarde serve de pretexto para dois amigos, separados irremediavelmente por uma sorte diversa traçada pelas armas e pela ambição dos homens, se acolherem debaixo do mesmo tecto abraçados pela mesma noite envolvente em torno de uma lareira acesa a saborear os frutos recolhidos dos campos. Mais do que um simples enquadramento bucólico, em que se

¹ Cf. Georges Dumézil, “Vénus”, in *Idées romaines* (Paris 1969) 245-252; Robert Schilling, *Religion romaine de Vénus, depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste* (Paris 1954).

preparasse qualquer encontro genesíaco ovidiano, desenha-se o símbolo de uma vivência que vai buscar à própria natureza as razões de um convívio entre humanos. Mais do que uma paisagem usufruída temos assim uma paisagem construída em que se projecta nada menos que a possibilidade de um convívio amigo, pacífico e partilhado tanto nas pequenas ambições como nos grandes sonhos.

2. Os romanos, não obstante as transformações históricas por que passaram e as convulsões a que foram sujeitos, mais não eram que antigos camponeses a quem a necessidade de se defenderem contra os inimigos arrancou à planície do Lácio (a etimologia de *lateo* nunca foi por eles esquecida) para implantarem um centro urbano, cuja designação, *urbs*, não sendo de origem indo-europeia, representa integração recente na língua e denuncia fenómeno também próximo no tempo, ainda que mal documentado. Na origem dessa modificação estarão possivelmente os etruscos, já que o próprio nome de Roma isso parece denunciar². O afastamento deles, pela força, terá sido ainda em tempo em que se não haviam perdido os traços originários, pois a dependência campesina nunca desapareceu da própria língua latina.

Esta revela-se nitidamente marcada pela experiência agrícola, nomeadamente no vocabulário de expressão abstracta (como está bem comprovado em termos como *putare*, *calculus*, *summa*, ou até em *nihil* – a partir de *hilum* –, *colo*, *fero*, *uersus*, etc.). Tanto no direito

² Não será de pouca relevância ter em conta que, segundo Varrão, L. L. 5. 143, se seguisse um ritual etrusco para delimitar uma cidade:

Oppida condebant in Latio etrusco ritu multi, i. e., iunctis bobus, tauro et uacca, interiore aratro circumagebant sulcum..., ut fossa et muro essent muniti. Terram unde exsculperant, fossam uocabant et introrsum iactam, murum. Post ea qui fiebat orbis, urbis principium; qui, quod erat post murum, postmoerium dictum.

(Lei das Doze Tábuas³) como no culto (designações como as de *Jupiter Ruminus*, *Viminus*, *Fagutalis*, *Lapis*, *Farreus*; invocações como a de Marte, protector dos campos, Jano, associado aos montes; festas como as *Saturnalia*, *Robigalia*, *Sementivae*) se denunciavam traços de uma sociedade fortemente marcada por ligações rurais. A onomástica é também não pouco reveladora dessa proximidade, tanto na antroponímia como na toponímia, onde os nomes falantes e motivados são numerosos. O próprio ideal literário da *urbanitas* propugnado por puristas como Cícero e Quintiliano não é mais que a tentativa de quebrar vínculos campestres que tendiam a persistir, não obstante os cânones retóricos recebidos de uma cultura helenística de propensão mais directamente citadina. Mas, se Varrão intentava adaptar-se aos hábitos da cidade (aceitando contrapor *ut dicere didicimus a patribus nostris* à correcção citadina, *ut corrigimur a recentibus urbanis*, R. R. 1. 2. 1; cf. L. L. 8. 18), um tradicionalista inveterado como era Catão tinha assinalado bem que o modelo romano era o do camponês entregue às suas tarefas: bom conhecedor do campo e entregue aos seus cuidados – *uirum bonum quom laudabant, ita laudabant: bonum agricolam bonumque colonum* (*De agr.*, praef., 1). Esse modelo não foge do horizonte de autores como Cícero (*De senectute*) ou Vergílio (*Geórgicas*)⁴.

Difícilmente os romanos se adaptaram à vida citadina, muito embora o núcleo central da Urbe fosse sempre o lugar de referência e o espaço definido pela linha do *pomerium* fosse sagrado. Distinguindo com precisão o que era o *ager* e o que era *rus*⁵, entendido o primeiro

³ Como edição acessível, com a vantagem de fornecer tradução e notas de comentário, veja-se *Ley de las Doce Tablas*, introd. ed. crítica, trad. notas e index verborum por Antonio Ruiz Castellanos (Madrid 1992).

⁴ Cf. J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire* (Paris 1949) 7-25.

⁵ Segundo Sérvio, in *Georg.* 2. 412, “agros incultos «rura» dicebant, i. e., silvas et pascua, «agrum» uero qui colebatur”.

como território de que a cidade dependia para sobreviver (pelo que tinha de ser ordenado e defendido) e considerado o segundo como uma zona indefinida em que tanto o selvagem como o arbitrário (porque não abrangido pelo *ius*) tinham lugar, frequentemente expressaram eles a relação entre a vida de cidade e a vida de campo sob perspectivas mais antagónicas que conciliatórias, e deixaram bem manifesta a preferência pela segunda, ainda que os disfarces e os filtros utilizados não deixem ilusões quanto ao tipo de interesses em jogo, dado que as opções confessadas são habitualmente não pouco comprometidas.

De facto, os escritores latinos são pouco dados a constituir elogios à vida da cidade, tendo preferido acentuar as moléstias e os incómodos de que eram vítimas: o amontoado de casas tornava-se perigoso sobretudo quando os andares se empoleiravam uns em cima dos outros, sem que as leis conseguissem impedir a transgressão das regras de segurança⁶; o barulho da vizinhança impedia a concentração de espírito necessária para a meditação ou para a composição literária⁷; a falta de limpeza acarretava miasmas de todo o género; a

⁶ Augusto limita a altura das habitações a 70 pés de altura (ca. 20 metros); Nero e Trajano descem o limite para 60 pés (ca. 18 metros). Numa outra perspectiva, a Lei das XII Tábuas proibira edifícios encostados uns aos outros, mas em vão Nero procurou restabelecer tal medida.

⁷ Leia-se, por exemplo, Horácio, *Epist.* 2. 2. 65-80: “à parte tudo o mais, crês tu que possa escrever poemas em Roma, no meio de tantos cuidados e de tantas ocupações? um chama para prestar testemunho, outro para ouvir o que escreveu, pondo de lado todas as obrigações; um dorme no Quirinal, outro na extremidade do Aventino e há que visitar um e outro; verás se são distâncias humanamente suportáveis. Dirás que há espaços livres onde nada impede que se reflecta. Um mestre de obras chega ofegante com as suas mulas e carregadores; há máquinas que agarram ora numa pedra ora num tronco imenso, um funeral avança tristemente em carros pesados, por aqui foge um cão raivoso, por ali salta um porco imundo. Vai agora e põe-te a compor versos de qualidade. Os homens de letras, todos eles, preferem o campo e fogem da cidade, a justo título clientes de Baco que aprecia o sono e

confusão das ruas dificultava qualquer deslocação ou punha em risco a própria vida; os rituais da vida citadina tomavam de tal modo conta do tempo que a actividade do espírito se via projectada para o último momento do dia e muito a custo era mantida pelo próprio escritor como sinal de resistência a uma dispersão imposta⁸. Horácio (*Epist.* 2. 2. 65-80), Séneca (*Epist.* 56. 1-4) ou Juvenal (3. 243-250) e o próprio Marcial (12. 57) traçam quadros do desagrado com que vivem nesse ambiente e o suportam. Se nos *Adelphoe* Terêncio exprime a sua simpatia por Micião (que representa o homem da cidade) em contraposição a Démea (que incarna o homem do campo), tal atitude haverá que tomá-la à conta das fontes helenísticas em que se inspira. Ao seu tempo, a figura dominante é justamente a de Catão, cujo tratado *De agricultura* opõe claramente a mentalidade citadina à visão rural com a qual se identifica. O próprio título da obra já assim o dava a entender, mas são práticas centradas no comércio e no lucro, desenvolvidas na cidade, que mais directamente provoca a sua reacção, contrapondo-lhe o espírito frugal, aforrador e solidário que encontra no campo. Em consonância com esta “ideologia da terra” se mostra Cícero no *De officiis* (1. 150 ss.), quando declara “ser a agricultura de todas as artes que proporcionam algum lucro a melhor, pois nenhuma das outras é mais rentável, nenhuma é mais aprazível, nenhuma é mais digna de um homem livre”. Em contraste, ficam as ocupações desenvolvidas sobretudo na cidade, rejeitando o próprio comércio (admitido apenas “em caso de ser moderado, ou seja,

a sombra. Quererás tu que seja por entre o estrépito da noite e do dia que continue a compor nos passos apertados dos poetas?”.

⁸ O ritual diário não escapou ao humor de Marcial (4. 8. 1-7): “A primeira e a segunda hora do dia fica ocupada com os que vêm fazer as saudações rituais, a terceira é destinada a ouvir os roucos causídicos, pela quinta Roma prolonga as suas actividades, a sexta é hora de descanso para quem está fatigado, a sétima é hora de acabar, a oitava é mesmo o tempo de se preparar para as luzentes palestras, a nona manda ter os leitos dispostos para o jantar; a décima, ó Eufemo, é a hora dos meus poemas”.

contido nos ganhos”), e não escapando ao seu repúdio quaisquer modalidades salariais (já que “o salário é em si um certificado de servidão”). Não será, aliás, por mero recurso de barra de tribunal que o mesmo Cícero procura fundamentar a inocência do seu cliente Sexto Róscio Amerino, argumentando que a sua ligação à vida campestre não consentiria minimamente acusá-lo de um crime tão hediondo como o parricídio de que o acusam. “Nem todo o tipo de crimes nasce em qualquer tipo de vida. É na cidade que se criam as condições de vida luxuriosa, desta brota inevitavelmente a avidez do dinheiro, da avidez irrompe a desfaçatez e daí se originam todos os crimes e malefícios. Pelo contrário, é a vida rústica que tu chamas selvagem que dá lições de parsimónia, de diligência, de justiça”. (Cic., *Sext. Rosc. Amer.* 75).

Só muito a custo poderemos encontrar registo de uma relação positiva com os benefícios que advinham do fenómeno urbano e que eram nada menos o acesso à educação, a participação na vida política, a frequência de bibliotecas. O eco chega de Marcial (12. pref.) que, na sua Hispânia longínqua, não pode deixar de exprimir saudades pelo convívio intelectual que a cidade outrora lhe proporcionava e entre pesaroso, pelo que agora não tem, e arrependido, por ter sido por vezes demasiado exigente no que a vida citadina lhe oferecia, lembra com saudade “as tertúlias em que o prazer não reclamava esforço, as opiniões eram formuladas com espírito de subtileza, os temas deixavam transparecer engenho”; suspira o poeta pelos seus lugares apetecidos como as bibliotecas e os teatros que longe de Roma não pode frequentar; a saudade é tanto maior quanto “em lugar de uma conversa agradável os provincianos apenas lhe proporcionam a bília de uma inveja mal contida”.

A aceitação da vida citadina pode encontrar-se nos elegíacos; mas a fonte vem inquinada, pois a cidade surge então como o lugar fácil para as experiências amorosas, numa marginalidade mal consentida, mas que reclama o ócio e, de algum modo, o anonimato ou a

cumplicidade não facultados pelo campo. Este, por sua vez, entra neles, em boa parte, filtrado por tratamento de arte, de tal modo que o auge será quando a sua representação poética consegue desafiar a natureza (*didicit homo naturam prouocare* – salienta Plínio, *N. H.* 33. 4) e refazer o ideal da *natura* nunca violada por qualquer instrumento⁹. É assim que, se Ovídio sente a necessidade de descrever paisagens, elas não transitam para a sua obra em estado original, mas refractadas pelo requinte dos *topia* ou *opera topiaria*, dos bosquejos paisagísticos da decoração, introduzidos nos ambientes palacianos e marcados pelo elemento romanesco e até lúdico, por entre traços estilizados e simbólicos ou idealizados¹⁰.

Certamente Tibulo ou Vergílio gostavam do campo e dão-nos dele uma imagem onde a tranquilidade inspira confiança. Sírmió é para Catulo um lugar de refúgio e descanso (c. 31). Mas o elogio de Horácio é, por vezes, demasiado irónico ou comprometido em interesses pessoais para acreditarmos na sua sinceridade. Colocado na boca de um usurário que, com a sua prática, põe em causa quanto acaba de erigir em louvor da vida campestre (*Epodo* 2), o louvor carrega a amargura do descontentamento com a sua própria sorte. E não é outra a mensagem final que o poeta deixa na *Epístola* 14, depois de ficar bem claro que é o seu interesse pessoal que dita a invectiva contra o desmazelo de um feitor agrícola; a própria confissão de arrependi-

⁹ Cf. Ovídio, *Met.* 3. 158, a propósito da gruta de Diana: “Arte laboratum nulla: simulauerat artem / Ingenio natura suo”; a gruta de Tétis, *Met.* 11. 235 ss., junta arte e natureza: “Est specus in medio, natura factus an arte / Ambiguum, magis arte tamen”; a gruta da serpente morta por Cadmo, *Met.* III, 28, situava-se em lugar nunca talhado por mão humana: “silva uetus stabat nulla uiolata securi”. Permitimo-nos aproximar este passo do título da obra de Paolo Fedeli, *La natura violata: Ecologia e mondo romano* (Palermo 1990), obra onde se pode encontrar a maior parte das referências e dos textos que utilizamos com um desenvolvimento que aqui não nos é possível prestar.

¹⁰ Cf. Pierre Grimal, “Les *Métamorphoses* d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste”, *Revue des Études Latines* 16 (1938) 145-160.

mento relativamente a procedimentos antigos que o haviam levado a permanecer na cidade denuncia as intenções e põe em causa a sinceridade da argumentação; trata-se de convencer um antigo escravo de que a vida agora no campo é bem melhor para ele do que a antiga vida de cidade: não se coíbe Horácio de lhe lançar em rosto que o desejo de regressar à vida antiga é provocado pela lembrança dos vícios do jogo, das termas, dos lupanares e das tabernas; assumindo que ele próprio tivera em tempos uma vida fácil, confessa não estar arrependido de a ter abandonado e de ter voltado as costas a hábitos dissolutos e perversos contraídos no convívio com pessoas de maus sentimentos. O final da composição tende a resolver a questão de forma moralística, mas a introdução da epístola é, só por si, um primor de ironia: “ façamos um desafio para ver quem arranca mais ardorosamente as silvas se eu do meu coração ou tu do meu campo e ver se quem fica melhor é Horácio ou a sua propriedade”. Afinal, Horácio não se dispõe a deixar a cidade e a alternativa que o campo poderia ter constituído não funciona como elemento de regeneração moral; é um lugar de lucro...

Quer como utopia de um regresso genesiaco, quer como ideologia, o campo é, contudo, tanto mais persistente nas obras latinas quanto mais se procuram referências no passado como regeneração do presente.

Varrão, no *De re rustica*, depois de no livro I ter contraposto cidade e campo, com o objectivo evidente de exaltar as virtualidades que este encerra, no II livro, dando conta das dificuldades de abastecimento que a cidade de Roma está a enfrentar pelo facto de ter passado a importar produtos que antes eram produzidos em território itálico, argumenta com o exemplo dos antigos que concediam primazia à vida agrícola e deixa a mensagem de que esta é tanto mais digna quanto a sua antiguidade o confirma.

Argumentos de teor similar aparecem no prefácio da obra de Columela (*praef.* 17-19):

Aquela que foi a genuína raça de Rômulo, no exercício frequente da caça alternada com o trabalho dos campos, adquiriu membros robustíssimos, de tal modo que treinados nas ocupações de tempos de paz sabiam aguentar facilmente a seu tempo as asperezas da guerra e a gente do campo foi sempre tida em maior consideração que a cidadina, pois consideravam, a justo título, que quem segue uma vida débil e fechada à sombra das cidades e dentro dos muros é menos resistente que aquela que cultiva o campo, como, aliás, entre os próprios camponeses aqueles que ficam sempre no interior das casas são tidos por mais despreocupados e mais preguiçosos do que aqueles que trabalham a terra ao ar livre. E o facto é que a própria instituição das nundinae, com o mercado em reuniões periódicas, foi criada para conseguir que os negócios urbanos fossem tratados apenas de nove em nove dias e os restantes ficassem livres para tratar dos interesses do campo. (...) Enquanto essa prática se conservou juntamente com o zelo empenhado pela manutenção dos campos, os antigos Sabinos e Quirites, se bem que tivessem os frutos da terra, por entre ferro e fogo, expostos às incursões inimigas, conseguiram obter colheitas mais abundantes que as nossas, embora uma paz prolongada nos tivesse permitido alargar as culturas.

É esta “pax romana” que procura estender-se a toda a Itália que justifica o elogio da feracidade das suas terras em contraposição à das outras regiões. Varrão no início do seu *De re rustica* (1. 2. 3-4), pela boca de uma das personagens que introduz em cena, o cavaleiro Gaio Ágrio, que se apresenta também como filósofo, privilegia razões de carácter científico que vai buscar a Eratóstenes: a Itália fica situada no hemisfério norte e voltada a sul, podendo beneficiar tanto da exposição ao sol como da distância em que se encontra relativamente ao

pólo ártico e bem assim da alternância e moderação climática que permitem a renovação da terra para as respectivas culturas. No entanto, as razões que irá aduzir no livro II, deixam entrever que o elogio tem objectivos de programa político. Este não é diferente daquele que subjaz à 1ª Bucólica de Vergílio.

3. Se o contacto com a natureza era uma situação permanente para o homem antigo, nomeadamente para o homem romano, e se as guerras contribuíam para o abandono dos campos e procura de refúgio da cidade, o retorno da paz convidaria a um regresso se outros motivos se não entressem.

Ainda que entregue à agricultura, o homem antigo vivia de algum modo o drama de com a sua actividade agrícola fazer violência à *terra nutrix omnium uiuentium*. Os ritos propiciatórios tendiam a munir-se contra os efeitos negativos que daí derivariam ou a purificar-se do mal cometido. No acto de rasgar a terra para a preparar, esse homem antigo sente que penetra em domínio que lhe não pertence; ao lançar a semente à terra, não pode evitar uma sensação de morte; quando procede à colheita, reconhece-se como predador que se apropria de algo que lhe é estranho. O mito de Deméter (Ceres), que representa a deusa a afastar-se da terra, em castigo por se ver privada de sua filha (Perséfone, que desce aos infernos), só em parte supõe que é reposta a ordem mediante intervenção da divindade suprema (Zeus) que procura conciliar os interesses dos humanos com os caprichos das divindades Infernais (Hades) e faz com que Perséfone reparta o ciclo anual entre a companhia de Hades e a de Deméter. O mito de Dioniso não é menos eloquente quanto à associação de uma actividade agrícola com um acto violento em que a vítima é uma divindade trucidada pelos Titãs.

No entanto, o próprio mito de Deméter admite que tenha sido a deusa a revelar ao homem o uso do moinho (que entregou aos habitantes de Sícion) e Dioniso é associado ao vinho, produto já elabo-

rado. Ao festejar o regresso de Perséfone à terra ou ao celebrar Dioniso, o homem exorcizava também os seus medos de ficar abandonado e sem protecção para renovar as suas próprias forças. E ao reconhecer a capacidade renovadora da terra não deixava de exultar com os resultados que pode atribuir à sua própria intervenção. Associada à exaltação da terra como infatigável () e inexaurível (), Sófocles, no primeiro estásimo da *Antígona*, canta o homem, “a maior maravilha do mundo”, capaz de “à Terra, mãe sagrada, ele a esgotar, ano após ano, e com gerações de cavalos ele a revirar” (vv. 339-340).

Columela faz descer ao um plano de experiência o que o dramaturgo exprimira em termos líricos; respondendo a um interlocutor (Públio Silvino) que se fazia eco de opiniões segundo as quais a terra teria chegado a um ponto de exaustão, após séculos de exploração por gerações sucessivas de homens, a tal ponto que “a mãe de todas as coisas, esgotada pela idade, como qualquer mulher se teria tornado incapaz de procriar”, o autor romano contrapõe: “não é a muita idade da terra que é causa da escassez das colheitas, pois não se trata de uma velhice que, uma vez atingida, não possa recuperar o vigor nem rejuvenescer, nem se trata de um esgotamento do solo que ponha em causa os frutos agrícolas; não é sensato aduzir a comparação com alguém que sujeita o corpo a exercícios excessivos ou a pesos forçados para dizer que o mesmo acontece com os campos que se esgotam quando são explorados sem parar”.

O interlocutor de Columela serve-se de autoridades, um tal Tremélio, ripostando que quando se cultivam lugares pela primeira vez eles correspondem, mas se vão gradualmente degradando. Sem negar tal autoridade, o agrónomo responde que não é pelo facto de uma terra antes inculta ser posta a produzir que logo se demonstra ser terreno fértil, pois só se comprova que está mais descansada e como tal é mais nova; a fertilidade depende de ter sido adubada ao longo de anos por camadas de folhas e de ervas que a própria natureza nela foi

depositando e constituíam assim o adubo necessário para dar frutos e criá-los; a contraprova, continua, poderá ser feita retirando todas as folhas do outono ou lançando-as em tal profundidade que não permitam retirar as substâncias necessárias para a fertilidade (2. 5-6). A conclusão vem de seguida: “Não é, pois, por esgotamento, como uns tantos admitem, nem por senectude, mas sim por nossa incúria (*inertia*) que os campos nos respondem com menos benignidade; temos possibilidade de colher mais frutos se a terra for tratada frequentemente com estrume em tempo oportuno e em quantidades comedidas” (2-7).

Perspectiva inversa era colocada por Lucrécio em termos muito duros (*De rerum naturae*, 2. 1150 ss.):

*De tal modo está alquebrada a vida e esgotada a terra
que a custo cria os pequenos animais, ela que criou todas
as espécies
e deu origem aos corpos ingentes dos animais selvagens.
Não foi, em minha opinião, por uma corda de ouro que as
espécies mortais
desceram do alto do céu para os campos cultivados,
não as criaram nem o mar nem as ondas que rebentam nos
rochedos,
mas foi a terra quem as fez brotar, essa terra que agora as
alimenta de si mesma.
Além disso, foi ela que espontaneamente para os mortais
criou em primeiro lugar as lourejantes searas e os
vinhedos feraces,
foi ela quem prodigalizou frutos deliciosos e abundantes
pastagens.
Tudo isso vai agora crescendo com dificuldade à custa do
nosso trabalho;
esgotamos os bois e as forças dos agricultores,*

*gastamos o ferro e a custo somos recompensados pelos
campos,
de tal modo diminuem os produtos e eles fazem aumentar o
trabalho.
É já a menear a cabeça que o lavrador de idade suspira
sem cessar, ao ver que foi em vão que viu sucederem-se
trabalhos sem conta,
e, comparando com os tempos passados os momentos
presentes,
louva muitas vezes a sorte de seu pai.
Do mesmo modo, o plantador de vinha, entristecido, ao vê-
la velha e raquítica,
acusa o curso dos dias e invectiva o céu,
e resmunga de que o homem de outro tempo, entregue à
piedade,
se contentasse com uma vida mais que fácil numa leiras
estreitas,
quando era menor a quantidade de terra que cabia antes a
cada um.
Não vê ele que tudo definha a pouco e pouco
e tudo se encaminha para a ruína, fatigado pelo decrepito
ciclo do tempo.”*

Assentam em bases diferentes das de Lucrécio as posições ecologistas dos nossos dias. Para o filósofo romano, a natureza perde as energias iniciais; para o homem de hoje o dramatismo da situação vem de que é o homem quem comete os maiores atentados contra a natureza e destrói os seus recursos por alteração das suas componentes.

A convicção de uma natureza inexaurível era, na verdade, um dado quase pacífico para a generalidade dos homens antigos. A actividade mineira sobretudo criou euforias, mas também desilusões.

Segundo Xenofonte, num passo do *De uectigalibus* (4. 25-30), na procura de recursos minerais, bastaria um pouco de sorte para os encontrar e um pouco de organização para retirar da mineração o melhor proveito.

Mas já a necessidade de ir longe procurar o que noutros tempos parecia estar indefinidamente acessível não podia deixar de ser assumida como contratempo e como frustração. A voz de Plínio, por sua vez, alerta para os perigos de uma cobiça descontrolada que chegue à exaustão de recursos: “Pródiga de todos os bens divinos, a terra produz à superfície também os produtos medicinais, do mesmo modo que faz brotar as searas. São, porém, as riquezas que ela tem escondidas que fazem a nossa ruína; são elas que demoram a fazer-se que nos fazem descer às profundezas, de tal modo que o nosso espírito, atirando-se no vazio, começa a imaginar o dia em que, à força de escavar, século após século, tudo terá exaurido e há que perguntar até onde nos conduzirá a cobiça humana”. (N. H. 33. 1-3).

Gostaríamos, porventura, de projectar na antiguidade as nossas preocupações de hoje, mas, mais que a voz de uma experiência do naturalista que é Plínio, preside a este passo um temor reverencial e sagrado que deveria conter o homem na exploração dos recursos que a terra esconde: “Vamos atrás das suas entranhas e levamos a vida em cima da terra que perfuramos; admiramo-nos de que por vezes ela trema e se abra, como se isso não pudesse ser reacção indignada de um ente sagrado que é a Terra-mãe. Penetramos nas entranhas e procuramos riquezas na morada dos Manes, como se ela fosse pouco generosa e produtiva na parte em que se deixa calcar”.

Tanto como o temor sagrado pela natureza ressalta uma atitude moral que aponta o dedo à *auri sacra fames*, não propriamente porque seja ilegítimo procurar esse “vil metal”, mas sim porque a isso se ligam sentimentos indignos do homem. Explica Séneca (*Ep.* 94. 57):

*A natureza escondeu o ouro e a prata ou mesmo o ferro,
que por causa daqueles nunca deixa ninguém em paz;*

escondeu-os como que temendo que a entrega fosse para nossa desgraça. Somos nós que puxamos para a luz do dia aquilo que nos conduz à guerra, somos nós que rasgamos as montanhas das terras para daí extrairmos as causas e os instrumentos das nossas desgraças”. E Plínio não deixa de lançar um suspiro de advertência: “Como seria inocente, como seria feliz, mais que tudo isso, como seria mesmo agradável a vida se não almejássemos nada que não estivesse à superfície da terra, em suma, que não tivéssemos connosco” (33. 3).

É a transformação que o homem faz que gera distorções; porque, afinal, se o “homem aprendeu a desafiar (*prouocare*) a natureza” (Plínio, 33. 4), de tal modo que como salientava Ovídio “se tornava difícil saber se era arte ou natureza, com isso incorreu em enormes vícios, pois não lhe bastou ir em busca do ouro, da prata ou do minério, mas com eles criou motivos de cobiça”.

É também em perspectiva moral que Sêneca, pai, nas *Controvérsias*, 2. 1. 12-13, condena os abusos criados na área da habitação: “Para satisfazer a demência do luxo, arranca-se qualquer pedra, deitam-se abaixo em qualquer parte as florestas; passou-se a usar o bronze, o ferro e até mesmo o ouro para erguer e decorar casas, de tal modo que a todo momento se vive em ansiedade e no temor de que de noite possa sobrevir um fogo ou uma derrocada”. Gesto inútil, comentará o retor, pois se surgir um incêndio ninguém conseguirá salvar o quer que seja e tudo isso não serve senão para atrair os inimigos. E, censurando outras intervenções sobre a natureza, anota: “Nas costas do mar levantam molhes e juntando montes de terra alargam os golfos; outros, escavando o terreno, trazem o mar para ali. Não sabem satisfazer-se com as coisas verdadeiras, mas em oposição à natureza, em lugar alheio, seja a terra seja o mar, proporcionam satisfação falsa a espíritos desassossegados”.

Em nome da filosofia, Sêneca aponta o dedo acusador a quantos se permitem desfigurar a natureza (*Epist.* 89. 21): “Dirijo-me a vós cujo luxo se expande tão dilatado como a ganância de outros. A vós pergunto: onde há um lago a cuja volta se não guindem as vossas vivendas; onde, um rio cujas margens não estejam cobertas das vossas construções? Onde quer que brotem fontes de água quente, logo aí nascerão novas mansões de recreio. Em qualquer lugar onde a costa forme uma reentrância, logo aí edificarão molhes; não vos contentando senão com o solo fabricado por vós, entraís pelo mar dentro!”¹¹ A mensagem moral vem a seguir: “Podem por toda a parte resplandecer os vossos palácios, aqui implantados nos montes para gozar o panorama da terra ou do mar, além elevados na planície, como se fossem colinas; por mais e maiores que sejam os vossos edifícios, vós nunca passareis de uns seres minúsculos! De que vos servem muitos quartos se só vos deitais num? Não é verdadeiramente vosso o local onde não estais”. Se a ostentação provoca a ira do filósofo pelo que representa de desnecessário e inútil, não lhe causa menos indignação a gula “que devassa ora o mar ora a terra, perseguindo a presa com anzóis, com armadilhas, com redes de toda a espécie e através das maiores dificuldades; só a saturação deixa os animais em paz (...); não vedes, desgraçados, até que ponto o vosso apetite é maior do que o vosso estômago?” (*ib.* 22).

As reservas de Sêneca têm certamente conotações que nem todas quadram com um relacionamento pragmático. Mas, nem por admitirmos facilmente a correcção da natureza em proveito do homem, serão de menosprezar advertências como a que deixa noutro passo (*Epist.* 122. 8): “habitados a fazer tudo ao contrário da ordem natural, acabam por se afastar em tudo da natureza!”.

Não só os critérios morais foram chamados a ponderar opções. Os efeitos nefastos de um mau ordenamento das habitações não esca-

¹¹ Trad. de J. A. Segurado e Campos, *Cartas a Lucílio* (Lisboa 1991).

param ao olhar de Horácio que ao comentar a invasão feita pelas novas moradias anota (*Carm.* 2. 15): “Poucas jeiras de terra deixarão para o arado os palácios sumptuosos”. Sêneca nas *Controversiae* (2. 1. 11-13), aponta para os perigos derivados de casas demasiado altas e em ruas tão estreitas que qualquer foco de incêndio ameaça ser fatal. Os perigos no mesmo domínio são denunciados por Plínio (36. 176):

A causa principal da ruína dos edifícios da cidade está em que se constroem roubando na argamassa e as pedras ficam sem liga. A cal quanto mais tempo tem tanto melhor; na antiga legislação para as casas encontramos que o empreiteiro não deve utilizar a que tenha menos de três anos e era por isso que não havia fendas a desfigurar o reboco; este, aliás, se não tiver três mãos de cal e duas de pó de mármore nunca terá brilho suficiente.

4. O homem antigo posto frente à natureza é assim invadido por sentimentos contraditórios. O predomínio de apelos morais significa claramente que não deve arrogar-se direitos abusivos e traduz igualmente a vontade de subordinar-se a critérios de conduta, dominando-se a si próprio para usufruir daquilo que para ele e para os outros é um dom alheio.

A concepção de *natura mater nutrix omnium uiuentium* é posta em causa por Lucrécio (*De nat. rer.* 5. 195-234):

*Mesmo que eu ignorasse como tiveram origem os
elementos das coisas,
no entanto, e só pelas próprias rotações do céu, ousaria
afirmar
e demonstrar, por muitas outras razões, que a natureza
não foi certamente preparada por vontade superior
para nosso proveito, tão grandes são as suas imperfeições!
Repara como fica coberto pelo arco imenso do céu:
montes e bosques, fojo apto para as feras, ocupam*

*avidamente uma parte da terra, outra parte é preenchida
por rochas
e pântanos desertos e outra ainda o mar que separa
por longa distância os litorais. Depois, ficam fora do
alcance dos homens
quase dois terços da zona tórrida e da glacial.
Quanto ao que sobra da terra cultivada, a Natureza por
sua própria iniciativa
a esconderia debaixo das silvas, se a energia humana não
opusesse resistência
e se, por causa da vida, a não tivesse obrigado a gemer
debaixo da enxada possante e não tivesse rasgado a terra
com a pressão do arado.
Se não rompêssemos com a relha as glebas férteis
e não revolvêssemos a superfície da terra para o que há-de
nascer,
nada poderia por si subir do solo até ao ar límpido;
e, no entanto, muitas vezes o que foi obtido por longo
trabalho,
quando já tudo se cobre de folhas e está em flor,
ou o sol etéreo vem tudo abrasar com calor tórrido
ou uma chuva súbita e o frio da geada tudo destroem
ou fustigam-nas as rajadas de vento com violência.
Por que razão, além disso, a Natureza alimenta e
multiplica,
por terra e por mar, a raça terrível das feras inimigas do
género humano?
Por que razão as estações do ano são portadoras de
doenças?
Por que razão a morte anda vagueando antes do tempo?”*

Continua Lucrécio sublinhando o desamparo a que a Natureza vota o homem, pois ao colocá-lo na terra nada lhe dá e deixa-o em muito piores condições que qualquer animal selvagem, pois este vem dotado de defesas e, por instinto, sabe procurar o que necessita, ao passo que o ser humano precisa ele próprio que construir os seus resguardos.

Se numa análise do universo o filósofo temia pela exaustão da terra, outra imagem que também recolhe é a da natureza como madrasta para o homem e nunca para ele destinada¹².

Contudo, o desespero não toma conta do homem antigo e Lucrécio é voz isolada. Efectivamente, não obstante as calamidades ou a sensação de impotência perante uma natureza, muitas vezes madrasta, persiste nesse homem um sentimento de optimismo relativamente à Natureza. No dizer de Cícero (*Nat. deorum* 2. 154 ss.), “o mundo foi formado por causa dos homens e dos deuses de tal modo que tudo o que nele por uns foi preparado e por outros foi encontrado foi-o para usufruto do homem e assim o mundo é como a morada comum de deuses e de homens ou a cidade de uns e de outros”. O filósofo-orador sublinha que não foi para alimentar animais selvagens que a natureza se mostrou generosa e diversa em qualidades de alimentos, pois eles não sabem aproveitar-se de tanta riqueza. Mas se os produtos da natureza são deliciosos, será bom, adverte Cícero que, pelo menos para as aves, se atenda a que a “*Prónoia* epicurista procurou que não fossem apanhadas senão utilizando a razão e a indústria humana” (*ib.*, 160). Alguns parágrafos antes (*ib.* 152), o mesmo autor sublinhara que o homem é capaz de domar os elementos naturais, como comprova a arte náutica relativamente ao mar e aos ventos, e usufruir dos mais diversos recursos da natureza, quer recolhendo-os directamente quer corrigindo-os para seu proveito.

¹² O tópico em causa tem algumas repercussões na literatura europeia; cf. Emanuela Andreoni Fontecedro, *Natura di voler matrigna – Saggio sul Leopardi e su «natura noverca»* (Roma 1993).

A expectativa de que esses recursos são renováveis sossega de algum modo o homem antigo. Plínio (34. 164), aduz casos como o de umas minas de chumbo da Hispânia que, segundo ele, teriam o condão de se renovarem após um período de descanso. Fenómeno semelhante ocorreria nas minas da ilha de Elba, de acordo com Estrabão (5. 2. 6) e outros se poderiam registar nas pedreiras de Rodes e de Paros ou nas salinas da Índia. Mas, para o homem antigo, tudo isso não era mais que elemento marginal, eventualmente aproveitado para realçar os *mirabilia* encontrados¹³; dificilmente podemos colher indícios de consciência crítica sobre as intervenções desregradas e irreversíveis sobre a natureza.

5. É mais tranquila a imagem tradicional da relação do homem antigo com a natureza. Ela é expressa habitualmente sob a forma do *topos* do *locus amoenus*, que representa um encontro pacífico e deleitoso¹⁴. Os traços desse tópico são conhecidos: uma clareira aberta em terreno plano, por entre verdura, uma corrente de água, sombra fa-
gueira, um lugar isolado e recolhido; ocasionalmente vêm juntar-se

¹³ Neste domínio, o texto mais conhecido e divulgado é o de Gaio Júlio Solino, autor do séc. III p. C., *Collectanea rerum memorabilium* que, aliás, pouco mais é que uma compilação da *Historia Naturalis* de Plínio.

¹⁴ Menos habitual é o *topos* inverso, o do *locus horridus*; cf. G. Petrone, “*Locus amoenus / locus horridus*: due modi di pensar il bosco”, *Aufidus* 5 (1988) 3-18; R. Mugellesi, “Il senso della natura in Seneca tragico”, *Argentea Aetas – In memoriam E. V. Marmorale*, (Génova 1973) 29-66; A. Schiesaro, “Il *locus horridus* nelle *Metamorfosi* di Apuleio”, *Maia* 37 (1985) 211-223. Os elementos são inversos aos do *locus amoenus*: água escura que se precipita no abismo ou forma um pântano, florestas sombrias, antros aterradores, rochas escarpadas. Teria sido Vergílio, *Aen.* 6. 268 ss., que estaria na origem deste novo tipo de local, construído para impressionar pelo terror, mas os seus elementos são menos sistemáticos do que os do anterior modelo.

outros elementos, como o canto das aves, as flores e a brisa refrescante, uma gruta de aconchego¹⁵.

Explorando uma etimologia duvidosa, os comentadores vergilianos apontaram sobretudo a ausência de actividade humana¹⁶ e a sua qualificação para enquadramento de manifestação amorosa de cariz contemplativo¹⁷, sem marcas de intervenção activa.

Mais do que a frequência do termo (que para a antiguidade regista 77 ocorrências¹⁸, com uma distribuição irregular nos textos literários: 8 em Horácio, 5 em Vergílio, e sem utilização em Catulo, Tibulo, Propércio), está em causa a aceitação de um tipo de paisagem que remonta a Homero (*Od.* 5. 57-73: morada de Calipso), tem a sua presença em Safo e Sófocles (*Oed. Col.* 16-18; 1668-1693) ou em Platão (*Fedro.* 230 b-c) e se prolonga na poesia helenística até chegar à tradição romana, de onde passa para a cultura ocidental¹⁹.

Para Lucrécio (2. 29-30), trata-se de um lugar aprazível, onde “os corpos ficam deitados sobre a suavidade da relva, perto de uma corrente de água, à sombra de uma frondosa árvore, sobretudo quando

¹⁵ A referência fundamental é no caso a obra de E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge* (Paris 1956 (rep. 1991)) 240 (post. 313 ss.): a expressão aparece empregada pela primeira vez nas *Etimologias* de Isidoro, liv. 14. 8. 33, na divisão de “montes e outros nomes de lugares”, ou seja, como categoria de classificação de terrenos, mas “constituía desde Horácio (*Arte Poética*, 17) uma forma artística da *ekphrasis* retórica e foi interpretado como tal pelos comentadores de Vergílio”.

¹⁶ Especificamente Sérvio, *Ad Aen.* 5. 734: “amoena sunt loca solius uoluptatis plena: quasi amunia, unde nullus fructus exsoluitur; unde (teiam) nihil praestantes inmunes uocamus”. Isidoro, *loc. cit.*, faz-se eco destes dados, que atribui a Vérrio Flaco.

¹⁷ Id., *Ad Aen.* 6. 638: “uirecta autem quae solum amorem praestant uel quasi amunia, hoc est sine fructu”.

¹⁸ Tomamos para este dado os elementos fornecidos pelo *Thesaurus Formarum Totius Latinitatis (TF)*, dir. Paul Tombeur (Lovaina-a-Nova 1998).

¹⁹ Cf. também Jacqueline Fabre-Serris, “Nature, mythe et poésie”, in *Le concept de nature à Rome: La Physique – Actes de Colloque*, ed. de Carlos Lévy (Paris 1996) 23-42.

o tempo sorri e a estação do ano adorna de flores as ervas verdejantes”.

Toda uma outra geração de poetas elege a paisagem bucólica como lugar ideal para se exercitarem no mister poético.

Para Horácio (*Epist.* 1. 10. 12-14; 19-20) é o lugar ideal para construir uma casa e demonstrar que se vive em conformidade com a natureza ou também (*Od.* 2. 3. 9-16) o local apetecido para conviver com os amigos, ou ainda para (*Epist.* 1. 4. 4-5) passear “devagarinho, solitário, meditando como um homem de saber e de bem” (como era a imagem que pretende traduzir de Tibulo), e para, (*Od.* 4. 2. 27-32) “à maneira costumada da abelha de Matino, que suga sem esforço o timo perfumado, (...) compor sem ruído versos laboriosos”.

Tibulo descobre, na natureza apaziguadora, a flauta consagrada ao deus dos campos (2. 5. 27-32). A mesma referência repete Propércio (4. 4. 3-6), e é no meio da natureza que este sente Apolo assignar-lhe a missão poética (3. 3. 25-36):

*Com o seu plectro de marfim, [Apolo] aponta-me um lugar
numa senda recentemente traçada no chão atapetado de
musgo.*

*Havia ali uma gruta verdejante feita de pedrinhas;
tambores pendiam das concavidades das pedras,
atributos misteriosos das Musas, e uma estátua
de barro do velho Sileno e a tua flauta, Pã de Tégea;
as aves de Vénus, minha patrona, as minhas pombas em
bando*

*molham o seu bico de púrpura no lago da Górgona
e as Nove Virgens, depois de tirarem à sorte a sua região,
dispersam-se e exercitam as mãos mimosas nos seus
presentes:*

*uma escolhe as heras para os tirsos, outra harmoniza os
poemas*

*com o instrumento musical, enquanto outra, com ambas as
mãos,
tece uma grinalda de rosas.*

Ovídio fará do *locus amoenus* a paisagem ideal para projectar a superação do amor mal correspondido. Na *Arte de amar*, 3. 687-699, o cenário é encantador:

*Junto das colinas arroxeadas do Himeto em flor,
há uma fonte sagrada, e a terra tem o toque brando de um
tufo verde.
Uma mata rasa forma o bosque; um medronheiro alonga-
se sobre a relva;
o rosmaninho, os loureiros, o mirto escuro exalam os seus
aromas;
e não falta o buxo de folhas densas, os frágeis tamarindos,
os delicados codessos e o pinheiro manso.
Impelidas por suaves zéfiros e por uma brisa saudável,
todas as folhagens destas plantas e as cristas das ervas
estremecem.*

A aventura amorosa insere-se nesta paisagem:

*Céfalo gostava de sossego; deixando fâmulos e cães,
quando fatigado, frequentes vezes vinha aquele jovem
ali quedar-se por terra e era seu costume cantar:
«quem quer que tu sejas que alivies a minha paixão,
brisa suave, vem e eu te acolherei no meu seio».*

Alguém ouviu estas palavras e transmitiu-as a Prócris; esta, julgando-se traída, primeiro perde os sentidos, depois, retomando forças, intenta surpreender o marido; apenas pode verificar que ele se entrega à brisa passageira, mas, ao tentar sair do matagal onde se escondera, o ruído faz com que Céfalos, julgando tratar-se de um animal selvagem, atire sobre ela e lhe cause a morte.

A cena repete-se noutras circunstâncias da obra ovidiana. É nesse ambiente que Narciso (*Met.* 3. 407-412) procura esquivar-se a quantos intentam requestá-lo no verdor dos seus 16 anos:

*Havia em redor uma fonte cristalina cujas águas brilhavam
como prata;
nunca os pastores ou as suas cabras que pastavam na serra
ou qualquer outro animal do rebanho lhe haviam tocado,
nunca pássaro algum ou algum animal bravio ou ramo
caído de árvore a turvaram.
Em redor havia uma camada de relva alentada pela
proximidade da água
e um pequeno bosque que não deixaria que aquele lugar
atingisse altas temperaturas.*

Pouco importa que seja aí, nesse local, intocado, que na sua ingenuidade, Narciso venha a ser vítima de uma ilusão, ao procurar abraçar a sua própria imagem. Às árvores circundantes intenta ele entregar a sua desilusão:

*Porventura alguém, árvores da floresta, experimentou
amor mais cruel?
Sabeis bem que para muitos fostes vós o refúgio adequado.
Terá havido alguém que recordeis ter penado assim
ao longo de tantos anos quantos são os séculos da vossa
vida?*

O lugar de refúgio transforma-se em local de morte e desengano; a empatia com a natureza converte-se em arma de morte. Narciso pretende encontrar na natureza um interlocutor de confidências:

*Sinto-me extasiado no que vejo; mas o que vejo é que me
extasia*

*não o encontro; tão grande é o engano que prende quem
ama!*

*E, para mais sofrer, não é o mar imenso que nos separa
nem distância nem os montes nem as muralhas com as suas
portas fechadas;
impede-o um véu de água (ib. 446-450).*

Afinal, essa natureza em que se busca refúgio não tem outra resposta que o eco entontecedor das palavras de Narciso. E naquilo que parece dar não oferece mais que a ilusão de uma imagem e a frustração de sentir-se separado por aquilo que une.

O fascínio da natureza ovidiana é tanto maior quanto ela aparece na sua pureza primitiva e intocada. É aí que se desenrolam as aventuras ou as gestas dos heróis das suas metamorfoses. A gruta onde Cadmo procura a Serpente situa-se

*num antigo bosque nunca violado por qualquer machado;
no centro uma caverna recoberta de varas e de ramos,
formando um arco, de pequena altura, com alçados de
pedra;
as águas jorram abundantes; é ali que, escondida naquela
gruta,
vive a Serpente nascida de Marte... (Met., 3. 28-31).*

Também o vale onde Diana se recolhe para tomar o banho fatal para Actéon apresenta “na sua extremidade mais retirada uma gruta de arbustos não trabalhada por qualquer arte”, ou antes “onde a natureza, em seu engenho, simulara a própria arte” (Met. 3. 155-162). Também a gruta de Tétis (Met. 11. 234) está tão disfarçada no meio de um bosque de mirtos que a natureza finge a própria arte. O curso do Alfeu é tanto mais apreciado quanto

*a água que desliza sem agitação e sem murmúrio,
e tão transparente que até ao fundo se podem contar as
pedras do leito,*

*e tão calmo que mal parece ir correndo; os salgueiros
esbranquiçados
e os choupos alentados pela água espontaneamente
estendem
as suas sombras nos declives das margens (Met. 5. 591 ss.).*

Este ambiente de vida é, afinal, cenário de morte. E apercebemo-nos melhor do aviso de Vergílio aos seus pastores: sob a fresca relva há uma serpente escondida (*Buc.* 3. 93). Mas, por outro lado, ele é apenas um modo de desafiar a própria natureza, através da arte, e pouca dúvida poderá ficar de que o desafio é a projecção de um desejo incontido de paz e de harmonia cósmica que se enfrenta com as contrariedades da própria natureza.

Mais importante que confiar na espontaneidade da natureza é a inserção do homem nela, desse homem que sabe dominar-se e evitar os perigos, que sabe chamar os animais a si e domesticá-los, que é capaz de escolher os produtos da natureza e emprestar a esta a sua voz.

É no seio da natureza campestre que Vergílio (*Georg.* 2. 48 ss.) julga encontrar os últimos vestígios da Justiça:

*Largamente afortunados, se tomam em conta os bens de
que disfrutam
são os agricultores! Longe das armas inimigas
a justíssima Terra lhes proporciona alimento fácil do seu
solo.
(...) Aí se encontram as matas e os cerrados dos animais
selvagens
e uma juventude paciente no trabalho e acostumada à
sobriedade,
o culto dos deuses e a piedade filial.
Por ali a Justiça, ao despedir-se da Terra, deixou as suas
últimas pegadas.*

Não se trata de voltar à espontaneidade ingênua, mas de compreender que a conciliação com a Natureza é fruto de esforço, porque, como também Vergílio deixa expresso na *Eneida* (7. 202-204), é Saturno quem leva os homens a “praticarem a justiça, não por serem obrigados ou por simples aceitação, mas de boa vontade, sem constrangimento, seguindo o exemplo do deus dos tempos primeiros”, pois ele foi quem pôs termo a um tempo “em que não havia normas de convívio nem de culto, em que não se sabia jungir os bois ou juntar provisões e gerir os bens adquiridos e a alimentação eram frutos de árvores e caça do monte”.

Enfim, entre a contemplação da natureza e o seu domínio (nem sempre isento de medo supersticioso²⁰ ou de abusos destruidores, alguns dos quais não passaram despercebidos à consciência moral do filósofo), o homem antigo deixou um rastro de poesia. Sentiu-lhe as agruras e saboreou-lhe os encantos. Experimentou-lhe aversão e não conseguiu evitar desmandos. Construiu uma imagem idealizada e inventou técnicas de domínio ou racionalizou observações que lhe permitiram perceber o ciclo das estações e regular-se pelos astros. Roma não teria tido a mesma configuração física e humana se os primeiros reis não tivessem operado o saneamento dos pântanos e construído a sua rede de esgotos; o poder político apercebeu-se da importância de administrar bem a água que chegava à cidade²¹.

Para o bem e também para o mal o homem antigo usou da natureza a que se sentia ligado. Mais a da terra que a do mar²². Sem prever algumas das consequências desse uso. A consciência moral de

²⁰ Note-se que as próprias pontes não deixavam de ser conotadas com a violação da natureza; cf. A. Sepilli, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale* (Palermo 1977).

²¹ Cf. A. Malissard, op. cit., “L'eau du pouvoir”, 246 ss.

²² A diferença de convívio é nítida entre o homem grego, que integra a experiência de circulação entre as ilhas, e o homem romano, para quem o mar é fundamentalmente um lugar de perigo, não obstante os múltiplos negócios que se processa por essa via.

ontem será porventura a advertência crítica e a corresponsabilidade cívica e ética de hoje. No fundo, as nossas questões têm uma dimensão mais larga. E mais dramática²³. Se a natureza de há muito ficou liberta de deuses não ficou expurgada nem de fantasmas nem de riscos. Nem tão pouco de interesses, certamente tão mesquinhos como os mais mesquinhos do homem antigo. A esses interesses associaram-se agressões da mais diversa ordem e a ecologia assumiu hoje o grito contra as intervenções mais cruéis, mas estaremos longe de assumir as responsabilidades planetárias causadas pelas intervenções da era industrial²⁴. O convívio que o homem de ontem procurou com a natureza tem hoje outras incidências. Importaria que não deixássemos escapar o sentido da empatia poética nem caíssemos no *furor*²⁵ que perde o sentido da distância ou mesmo o da responsabilidade. Sem transferências enganosas, os textos da antiguidade reconduzem-nos a uma dimensão humana que não alija para outros as próprias responsabilidades. A concepção da Natureza para o homem antigo tem essencialmente uma dimensão antropológica. Se até os seus ciclos são associados à corrupção moral da humanidade, de tal modo que o dilúvio de Ovídio ou a conflagração final estóica (transmitida por Cícero ou

²³ O problema da água é apenas um exemplo das diferenças. Não se estranhará que ele não esteja focado por Alain Malissard, *Les romains et l'eau* (Paris 1994). Paolo Fedeli, op. cit., 58 ss., presta a atenção conveniente, deixando claro que se a água era “um bem indispensável à vida e ao bem estar” (Vitrúvio, 8. 1.1) e se era posto o maior cuidado na captação de água de qualidade, a questão do inquinamento de fontes e dos rios não foi descurada pelos romanos, onde “com toda a probabilidade os *curatores aquarum* se ocuparam também deste aspecto, multando severamente os transgressores”.

²⁴ O termo “ecologia” terá sido utilizado pela primeira vez, em 1866, por Ernst Haeckel, biólogo alemão, numa obra cujo título era *Morfologia geral do organismo*. Os conteúdos não são hoje os mesmos nem as atitudes são as mesmas do século passado. As últimas décadas, desde os anos 1970, têm marcado atitudes e implicam comportamentos.

²⁵ Tal parece ser a imagem que Vergílio os elegíacos latinos parecem atribuir a Galo.

Sêneca) são o termo de um tempo e o anúncio de outro, são correlativamente a formulação da dificuldade que o próprio homem sente de aceder a uma *ratio* moderadora e providente (providencialista)²⁶, mas a procura de um *naturae foedus* é no mínimo a busca de um *finis fati*, mediante a consciência dos limites que não é legítimo ultrapassar²⁷. Afinal, a máxima de Sócrates, traduzida para latim no *nosce teipsum*, é a expressão do verdadeiro humanismo e esteve presente ao longo da história da cultura ocidental²⁸. A relação com a Natureza não pode ser excluída. E ela não precisa de ser considerada transcendente, em sentido metafísico, para nos merecer respeito. Este será gerador de um novo convívio. A formação que a isso há-de conduzir não se improvisa. O contacto com os textos clássicos poderá ser também indutor de novas atitudes para o nosso tempo.

²⁶ François-Régis Chaumartin, “La nature dans les *Questions naturelles* de Sénèque”, in *Le concept de nature à Rome – la Physique* (Paris 1996) 177-190.

²⁷ Gabriel Droz-Vincent, “Les *foedera naturae* chez Lucrèce”, *ib.*, 191-211.

²⁸ Cf. Pierre Courcelle, *Connais-toi toi-même de Socrate à saint Bernard* (Paris 1974-1975) 3 vols..

Literatura e Cultura

Los géneros poéticos en la Antigüedad: Grecia

J. A. SÁNCHEZ MARÍN
Universidad de Granada

Para comprender la literatura y sus textos, para realizar la labor crítica de las obras individuales, el estudio de los géneros poéticos es de una necesidad rigurosa. Debemos al Renacimiento —como otras tantas cosas—, más que a la Antigüedad, la denominación de “teoría de los géneros”, investigación propia del Arte Poética, ciencia humanística, al mismo tiempo “antigua y actual”¹, que no contó en la Antigüedad, antes de Aristóteles, con un tratado que preceptuara las normas de elaboración de todas las manifestaciones literarias que se publicaron. “Incluso hoy la denominación clásica de Poética ha sustituido, en el uso corriente y en títulos de libros y revistas, a otras como Teoría, Crítica o Ciencia de la Literatura, que habían ido apareciendo en momentos de presión del prurito de cientificidad que ha afectado a las disciplinas humanísticas con la aparición del formalismo científico y el estructuralismo metodológico”².

El objetivo de la Poética, englobada dentro de las Artes *poiéticas*, es la elaboración de una obra por parte de un poeta que,

¹ A. García Berrio-T. Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad* (Madrid 1988) 11.

² Ibidem.

además de sus cualidades innatas (*ingenium*), necesita unas reglas de composición aprendidas (*ars*). Por tanto la acción de crear se realiza de la siguiente manera: un poeta (*artifex*) mediante las reglas aprendidas (*ars*) y sus cualidades innatas (*ingenium*) escribe una obra (*opus*). Toda obra está compuesta del contenido (*res*) y de la forma (*verba*); el contenido está sometido a las normas de la *intellectio*, *inventio* y *dispositio*, y la forma a las normas de la *elocutio*; el compendio o síntesis de ambos dará lugar a la consecución de lo *aptum*³.

En la Antigüedad, antes de que se sistematizaran las normas que establecían cómo debían elaborarse las obras, toda actividad literaria estaba regida por unos patrones deducidos de la práctica que, unas vez sistematizados, pasaron a convertirse en normas de obligada referencia. Aristóteles, sus antecesores y continuadores se limitaron a observar la ejecución de la tragedia, de la comedia, el canon por el que se regían las obras épicas y la interrelación música-palabra constitutiva de la lírica. En un momento determinado Aristóteles sintió la necesidad de recoger en un tratado llamado *Poética* el riquísimo acervo cultural literario de todos los griegos fijando unas normas que, en el transcurso del tiempo, sirvieron de orientación a los creadores y a los críticos. La *Poética* pertenece a su obras esotéricas, dirigida al debate y a la exposición en el ámbito de la escuela peripatética. La flexibilidad de su preceptiva hizo posible que otros la completaran hasta terminar por adaptarse incluso al espíritu práctico de los latinos. Se convirtió así en el manual de poética por excelencia en Occidente, e influyó en las obras de creación y en la teoría y crítica literarias, sobre todo, durante los siglos XVI-XVIII.

Contamos sin embargo con numerosos testimonios parciales sobre cuestiones de teoría poética anteriores a Aristóteles, reflejados

³ H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*, trad. esp. de J. Pérez Riesco, 3 vols. (Madrid 1966) t. I, 85-90.

en las obras de los mismos poetas. Homero señala el comienzo de la teoría y de la autoconciencia literaria de Occidente. Ya en la *Odisea* 22.344 plantea el tema de la inspiración: “...un dios me inspiró en la mente canciones de toda especie...”; y deja entender que el poeta puede expresarse en diferentes clases de poesías: el canto épico, el peán en honor de Apolo, el canto de bodas, el canto de recolección, el himno y la parodia. También en la *Odisea*, 8.266-366 describe los amores de Ares y Afrodita, en una parodia cómica que comienza así: “Mas el aedo, pulsando la cítara, empezó a cantar hermosamente los Amores de Ares y Afrodita, la de bella corona...”⁴. Se refiere a la épica que puede ser cantada o recitada al son de la lira. En realidad la lírica arcaica griega estaba claramente compuesta de acuerdo con rígidas convenciones de contenido, metro y música, que eran determinadas por las ocasiones para las cuales se componían las canciones⁵. Así, se multiplican las clases de poesía, se analizan las partes y la estructura de las composiciones, pero no encontramos huellas importantes de ninguna teoría de la poesía. Homero, aunque no se plantea establecer un canon de géneros literarios, distingue sin embargo la posible producción de su época o la anterior a él.

Hesíodo expone ideas que serán importantes en la teoría poética posterior, como el problema de la inspiración personal que el poeta solicita de las Musas para expresar la verdad y la ficción, y en *Teogonía* 75 dice: “Esto cantaban las Musas que habitan las mansiones olímpicas, las nueve hijas nacidas del poderoso Zeus...”, enumerándolas seguidamente.

Algunos pasajes de Píndaro también son significativos para la teoría del arte poética. En *Nemeas* 3.26-9 plantea la cuestión de que “el poeta no es más que el intérprete de las Musas y llevará a su corazón lo que le ha sido inspirado”. La técnica y el entrenamiento

⁴ L. Segalá y Estella, *Obras completas de Homero* (Barcelona 1927) 355-7.

⁵ D.A. Russell, *Criticism in Antiquity* (Londres 1981) 148.

adquirido, el *ars*, es despreciado, porque lo único que vale, en consonancia con su visión aristocrática y su filosofía de la valía personal, es el talento innato (*Olimpicas* 9.100).

Existe escasa contribución directa de los tragediógrafos a la teoría literaria, pero es de suponer que en la época en que produjeron su obra Esquilo, Sófocles y Eurípides hubo aportaciones teóricas importantes, sobre todo porque éstas se dieron de hecho: perdió importancia el coro, se fijaron los caracteres, se introdujo mayor realismo, los actores pasaron de uno a tres. Así, Eurípides critica en *Las Troyanas* 751-3 el ritmo lento que Esquilo imprimió en su obra del mismo título, y en *Electra* 518-53 le achaca falta de realismo en los medios de reconocimiento, también en la obra de Esquilo del mismo nombre⁶.

Los sofistas, maestros del arte de hablar, se interesaron sobre todo por el lenguaje, porque la grandeza de éste, más que el poder imaginativo del contenido, era considerado el especial dominio del arte del poeta; a su vez incorporaron planteamientos interesantes para la teoría poética.

Gorgias de Leontino ejerció una gran influencia en Atenas en el 427 a.C. y fue el primer teórico del arte de la prosa artística, a la que considera hermana de la poesía; incorporó numerosas figuras del discurso: alegoría, hipálage, apóstrofe, antítesis, homoioteleuton, asonancia, repetición, acompañando ejemplos en su obra *Encomio de Helena*⁷.

En Aristófanes, *Ranas* 1054-5 aparece formulado el papel de los poetas como maestros de los hombres, planteando numerosos juicios sobre la poesía y el teatro: critica el realismo de Eurípides, aunque lo distingue como uno de los tres grandes genios de la tragedia junto con Esquilo y Sófocles.

⁶ G.M.A. Grube, *The Greek and Roman Critics* (Londres 1965) 12.

⁷ Grube, op. cit., 16-7.

La primera distinción teórica de las clases de poesía, está en los *Diálogos* de Platón. Tuvo el acierto de diferenciar los textos de creación poética de acuerdo con su división en miméticos, diegéticos y mixtos, o lo que es lo mismo, en narraciones que son representadas por actores, como la tragedia y la comedia; narraciones que se hacen por el mismo poeta, como la lírica, y la mezcla de unas y otras, de la que resulta la épica⁸. Existe en él un convencimiento de que la poesía y las bellas artes tienen una influencia determinante para modelar el carácter moral de la comunidad, por lo que es obligación de los artistas representar e imitar lo bello y agradable para que los jóvenes vayan aprendiendo y amen la belleza de la razón desde niños. Pero los poetas no se valen para componer sus obras del conocimiento aprendido a través del *ars*, sino de un don innato proporcionado por los dioses.

Su convencimiento de que la poesía debe tener un valor de moralización le hace proscribir y desterrar de su República ideal toda poesía que recurre a la representación —el teatro— y prohíbe la dramatización del mal. No es de su agrado la manifestación excesiva de la emoción, la poesía lírica, salvo la dirigida a la exaltación de la divinidad y la imitación de los caracteres de los grandes hombres, ya que la poesía suscita pasiones y emociones que la razón no controla: “...Homero es el más grande poeta y el primero entre los trágicos, pero... en nuestro Estado no podemos admitir otras obras de poesía que los himnos a los dioses y los elogios de los hombres grandes; porque tan pronto como des cabida a la musa voluptuosa, sea épica, sea lírica, el placer y el dolor reinará en el estado en lugar de las leyes...”⁹. En su edad avanzada admite, en el libro II de *Las Leyes*, la música y la poesía pero con una función recreativa, de esparcimiento,

⁸ *Rep.* 392d.

⁹ *Rep.* 607a.

para que ayude a corregir el descontrol y la falta de coordinación propias de la infancia¹⁰.

Platón, aunque no realizó una sistemática exposición de géneros y preceptos poéticos, sí “...encauzó con acierto la cuestión de los géneros literarios... En el libro III de su *República*, 394b-c, ...distingue las ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación (tragedia y comedia), de aquéllas que emplean la narración hecha por el propio poeta (ditirambo= formas líricas), y de una tercera especie que reúne ambos sistemas y se encuentran en las epopeyas y otras poesías”¹¹.

El conocimiento adquirido por Aristóteles de las ideas teóricas, especialmente las de Platón, y de las obras de creación literaria de sus antecesores y coetáneos le ayudó para elaborar su *Poética*, que se convirtió en el canon preceptivo desde su nacimiento hasta nuestros días y, de entre sus obras, “...ninguna ha ejercido una influencia tan grande como [este] escrito que nos ha llegado incompleto. Una historia crítica de la *Poética* y de las influencias nacidas de ella representaría un capítulo importante de la vida cultural de Occidente... Su finalidad fue una valoración de la forma y eficacia de la gran poesía libre de los prejuicios pedagógicos y políticos de Platón”¹².

Aristóteles presenta su tratado¹³ sobre poesía dividido en 26 capítulos –parágrafos 1447a-1462b–. En el primer capítulo (1447a-1447b) trata sobre el objetivo de la *Poética* y define los términos *poietiké* como “arte poética”, *poiésis* como proceso de composición, *poietés* como poeta y *poiein* como hacer. El primer término, *poietiké*, en sentido activo tiene la significación de “arte de la composición

¹⁰ Grube, op. cit., 46-66.

¹¹ García Berrio, op. cit., 93. Cf. también D.A. Russell, op. cit., 148.

¹² A. Lesky, *Historia de la Literatura Griega*, trad. esp. de J. M. Díaz Regañón y B. Romero (Madrid 1968) 600.

¹³ Hemos utilizado el texto griego y la traducción de V. García Yebra, *Poética de Aristóteles* (Madrid 1974).

poética”, es decir, las reglas teóricas de composición, y en sentido pasivo el de “estudio de los resultados de dicho arte”¹⁴, el estudio y clasificación de los obras escritas. Da una clasificación de los géneros: epopeya, poesía trágica, comedia, poesía ditirámica, aulética y citarística, y define la fábula (tema) como el argumento de los sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema. Toda elaboración de una obra se fundamenta en la imitación (en griego *mímesis*, en latín *imitatio*, proceso mediante el cual se imita en sentido activo, términos con sufijos activos: *-sis*, *-tio* respectivamente). Según Platón, la *mímesis* poética no es mera representación, sino que es inseparable de unos objetos, unos medios y unos efectos psicológicos.

A continuación enseña las tres formas posibles de imitar: la imitación que se realiza con medios diversos, la imitación que se puede hacer de objetos diversos, y la imitación se puede hacer de modos diversos. Finaliza este capítulo indicando los medios de imitación: ritmo, lenguaje y armonía. Unos géneros —la tragedia, la comedia, el ditirambo y el canto monódico acompañado de cítara— utilizan los tres, otros géneros utilizan uno o más.

El capítulo segundo (1448a) trata de la diferenciación de las obras según los objetos imitados; el objeto de imitación propuesto es el hombre: unos poetas imitan caracteres de hombres superiores, esforzados; otros imitan caracteres de hombres normales; y otros, caracteres de hombres de baja calidad. Por lo tanto las obras serán superiores, normales e inferiores. Esto hace que la tragedia y la comedia sean diferentes, porque la primera imita a hombres mejores que los normales, y ésta a peores.

También los distintos modos de imitar son explicados en el capítulo tercero (1448a-1448b). Un mismo tema se puede presentar como una narración, como hace Homero, o bien presentando a los personajes imitados a través de un actor, o como uno mismo, esto es,

¹⁴ García Yebra, op. cit., 243.

subjetivamente, de donde resultarán una epopeya, una poesía lírica, o una tragedia.

En cuanto al origen y evolución de la poesía (capítulo cuarto 1448b-1449a), dice que el hombre, desde niño, no ha hecho otra cosa que imitar para aprender, a diferencia del resto de los animales; este aprendizaje y disfrute de la contemplación de las imágenes va modelando la capacidad imitativa del hombre, y los mejor dotados van elaborando poco a poco la poesía dotándola de ritmo y armonía. Al principio los poetas improvisaban al no tener modelos que les sirvieran de ejemplo; los siguientes autores ampliaban tanto el contenido como las formas, hasta llegar a la formación del género en una evolución continuada de las distintas clases.

A partir de la obra *Margites* Homero introdujo los versos yámbicos, apropiados para dirigirse burlas y los más aptos para el diálogo; hay, pues, versos heroicos y versos yámbicos. Progresivamente los poetas heroicos fueron elaborando obras cada vez más completas hasta llegar a las tragedias y los poetas yámbicos comedias. Aristóteles considera las epopeyas de Homero y su *Margites* como las obras a partir de las cuales nacen respectivamente la tragedia y la comedia. La primera, una vez fijada, se vio poco a poco reformada por los tres grandes trágicos: Esquilo elevó a dos el número de actores y le quitó importancia al coro; Sófocles introdujo un tercer acto y la escenografía, y Eurípides introdujo el realismo.

Aristóteles en el capítulo quinto (1449a-1449b) confiesa desconocer el origen de la comedia, porque este género imita acciones y caracteres de hombres inferiores, de poca calidad, y porque la risa que provoca es un defecto y una fealdad, lo mismo que la máscara cómica. Cuando llegaron a ser fábulas completas y coherentes, a partir de simples versos fálicos, se fue imponiendo hasta el punto de que Aristóteles la considera como obra literaria, aun reconociendo que es inferior a la tragedia.

Establece las semejanzas y diferencias entre epopeya y tragedia, que tienen en común la imitación de hombres ilustres, esforzados y superiores; se diferencian en que la tragedia utiliza el trímetro yámbico, su relato es mimético y su extensión se limita a un día, mientras que la epopeya usa el hexámetro, su relato es exegemático y su extensión más amplia en el tiempo: “...La Ilíada canta un episodio que duró 51 días y ocurrió en el décimo año de la guerra de Troya, según se desprende de un pasaje de la rapsodia segunda”¹⁵.

A través de los diecisiete capítulos siguientes, del seis al veintidós (1449b-1449a), desarrolla Aristóteles su teoría poética sobre la tragedia que, insiste, imita acciones esforzadas y completas, los personajes no relatan sino que actúan interpretando y, a través del miedo y la compasión, consiguen la purificación de las pasiones¹⁶; unas partes contienen ritmo, canto, dulzura y suavidad de los sonidos; otras sólo ritmo.

Determina y define las partes de la tragedia:

–Caracteres: Las acciones que definen a los personajes representados por los actores¹⁷.

–Elocución: Expresión mediante las palabras, la composición misma de los versos.

–Pensamiento: Representa las manifestaciones de los personajes dirigidas a objetivos concretos del discurso y tienen que ver con la persuasión.

–Espectáculo: La escenografía puesta en escena, máscaras y vestimenta de los actores.

¹⁵ Segalá y Estella, op. cit., XXXII; *Ilíada* 2. 134.

¹⁶ Una exposición completa de la catarsis puede verse en A.J. Prunes, *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles* (Buenos Aires 1986) 37-55; y, sobre todo, A. Freire, *A catarse em Aristóteles* (Braga 1996).

¹⁷ García Yebra, op. cit., 266: “No se trata de los actores que representan la tragedia, sino de los personajes representados por los actores”.

–Melopeya: Composición del canto, la armonía y los aderezos del lenguaje. El canto es propio del ditirambo del que deriva la tragedia.

–Fábula. Propone en el capítulo séptimo (1451a) que la fábula, la parte más importante de la tragedia, debe estar construida de una manera completa y coherente, con principio, medio y fin; debe ser equilibrada, no excesivamente extensa ni excesivamente breve, con el objetivo de que al espectador le sea fácil comprenderla en su totalidad.

Su argumento, aunque único (capítulo octavo, 1451a), contendrá muchas acciones, como la *Iliada* que, a pesar de su extensión, tiene un argumento muy fácil de abarcar, y la *Odisea*, que narran sólo un único tema, la guerra de Troya y el viaje de Ulises, que duró diez años, pero que en realidad se desarrolla en el espacio de los 58 días, desde la reunión de los dioses en el Olimpo, hasta que Atenea reconcilia a Ulises con su pueblo, pero describen muchas acciones. Una acción destructora o dolorosa (lance poético), como muertes, heridas en escena, etc. es tema importante del asunto trágico.

La verosimilitud de la poesía –en este caso de la poesía trágica– (capítulo noveno, 1451a-1451b-1452a) es necesaria y el objeto de la tragedia: no es significativo que una obra esté escrita en verso o en prosa, sino que tenga verosimilitud; ahora bien, distingue entre obras escritas en verso (poesía) y en prosa. La historia narra lo sucedido, en tanto que la poesía narra lo que podría suceder, la verosimilitud.

Sobre la diferencia entre comedia y tragedia, ésta narra caracteres de hombres que han existido, en tanto que aquella asigna a cada personaje o actor un nombre cualquiera, no el nombre de un personaje concreto que ha existido. Además, la comedia imita acciones de hombres normales, la tragedia de hombres esforzados y superiores.

Los capítulos décimo y undécimo (1452a-1452b) explican que las fábulas pueden ser simples si en su argumento se produce cambio

de fortuna en los personajes sin peripecia ni reconocimiento de una persona, faltando la *vis* trágica; son complejas cuando el cambio de fortuna se produce con peripecia y reconocimiento de una persona.

Enumera en el capítulo duodécimo (1452b) las partes cuantitativas de la tragedia. El prólogo corresponde a nuestro primer acto, donde se expone el asunto y se dan a conocer los principales actores, sus costumbres, sus pensamientos, sus intereses¹⁸. El episodio es la parte central, completa, entre cantos corales, donde se desarrolla el nudo de la tragedia; el éxodo es la tercera parte, después de la cual no hay canto del coro.

El capítulo decimotercero (1452b-1453a) trata sobre la forma de conseguir los objetivos de la tragedia y qué se debe evitar. En primer lugar la fábula, el asunto, ha de ser complejo y que suscite temor y compasión. Los hombres virtuosos no deben pasar de la dicha a la desdicha, ya que no inspira temor ni compasión; ni del infortunio a la dicha los hombres malvados, pues no inspira simpatía, compasión ni temor. Tampoco el hombre sumamente malo puede pasar del infortunio a la dicha, circunstancia que conlleva simpatía, pero no compasión ni temor.

La tragedia con mayor perfección técnica es aquella que presenta una sola acción (aunque con los episodios necesarios), que el personaje (o personajes) pasen de la dicha a la desdicha, no porque hayan cometido algún acto malo sino por algún error. Además, aconseja que los poetas traten y describan las acciones de pocas familias.

Existe la opinión de que la estructura doble y el resultado de la acción, bueno para los malos y malo para los buenos, de la tragedia es más importante que los resultados y la estructura simple, sin embargo ello se debe a que los poetas se pliegan al gusto de los espectadores,

¹⁸ Cf. García Yebra, op. cit., 282.

pero el placer de la tragedia es otro, y esta solución es propia de la comedia.

El argumento de la obras (capítulo décimo cuarto, 1453b-1454a), sin necesidad de escenografía debe ser más que suficiente para lograr su objetivo, provocar en el espectador miedo y compasión, aunque no vea a los actores, y para lograr la coherencia de la obra es necesario que tanto el argumento como la puesta en escena (escenografía, máscaras y el atuendo de los personajes) colaboren en la finalidad del mismo: provocar en el espectador el horror, el miedo y la compasión.

Las circunstancias más apropiadas para la tragedia son aquéllas que se producen entre “...el hermano [que] mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre”. Los enfrentamientos entre enemigos, entre personas que se desconocen y no tienen ningún vínculo familiar ni de amistad, no producen compasión ni temor y, por lo tanto, no son apropiados para la tragedia. Lo ideal es que los temas sean nuevos y, en caso de tratar temas ya compuestos por otros antes, no deben ser alterados.

Las cualidades de los caracteres (capítulo décimo quinto, 1454a-1454b) serán: moralmente buenos; apropiados: una mujer no debe ser varonil ni temible, sino dulce y femenina; semejantes: se debe buscar la mayor semejanza con los seres creados por la naturaleza, con nosotros mismos; y, por último, consecuentes: en el *Orestes* de Eurípides, Electra y Orestes esperan que Menelao los defienda de la cólera de la ciudad, enfurecida con ellos a causa de su matricidio. Pero llega Tindáreo, padre de la asesinada Clitemestra, y convence a Menelao para que abandone vilmente a sus sobrinos¹⁹.

A continuación trata de los distintos tipos de agnición (capítulo décimo sexto, 1454b-1455a). Como se dijo anteriormente, es un

¹⁹ García Yebra, op. cit., 295.

cambio desde la ignorancia al conocimiento, el reconocimiento de una persona, de un objeto o de un hecho. El primer tipo es el que se produce por señales: objetos que portan los personajes, características físicas (cicatriz). El segundo, el inventado por el poeta a través de la narración; el tercero, se produce cuando un personaje, al ver cierta imagen, trae a su mente el recuerdo de una persona, cosa o acción. El cuarto procede de un silogismo y Aristóteles pone un ejemplo: “Al oír al aedo cantar la toma de Troya, gracias al ardid del caballo ideado por Odiseo, éste recuerda los hechos y llora”²⁰. El segundo tipo de agniciones –el inventado por el poeta– es el mejor, mientras que el cuarto –el silogismo– es el segundo en importancia.

Sus consejos a los poetas (capítulo décimo séptimo, 1455a-1455b) son los siguientes: la fábula estará bien estructurada (disposición), de acuerdo con los preceptos anteriormente expuestos; se hará uso de la elocución para perfeccionarla y enriquecerla con la expresión verbal (elocución); los hechos aparecerán con tal expresividad que parezcan reales, de modo que el espectador se emocione y viva el drama; se adecuarán los hechos a los personajes representados por los actores, para buscar lo apropiado; antes de elaborar la obra se realizará un planteamiento general de los hechos y acciones y, a continuación, se irán introduciendo las partes con sus episodios y personajes con un método deductivo, de lo general a lo particular. Para poder hacer una buena obra es necesario que haya poetas de talento innato y, además, con aprendizaje. Los episodios serán breves en la tragedia, extensos en la epopeya.

El capítulo décimo octavo (1455b-1456a) trata del nudo y desenlace, unidad de acción y coro de la tragedia. El nudo es toda la narración desde el principio hasta el contenido que precede inmediatamente al cambio de la dicha a la desgracia. El desenlace es el final de la obra. Ambas partes deberán estar consecuentemente

²⁰ García Yebra, op. cit., 301.

estructuradas, de modo que exista coherencia y equilibrio entre el contenido del nudo y el desenlace, esto es, unidad de acción. No consigue una buena unión y coherencia la obra que contiene una narración épica y el desenlace resulta una acción trágica, o a la inversa.

En cuanto al coro “...Aristóteles se refiere aquí, más que al ornato musical de los cantos corales, al contenido de éstos, a su argumento, que debe estar directamente relacionado con la acción, de manera que ...contribuya al desarrollo de la acción como los demás actores”²¹.

Insiste en explicar el pensamiento y la elocución (capítulo décimo noveno, 1456a-1456b-1457a) y, seguidamente, pasa a mostrar las partes de ésta (capítulo vigésimo, 1457a). Define y da consejos sobre la utilización literaria de “el elemento, la sílaba, la conjunción, el nombre, el verbo, el artículo, el caso y la enunciación”. Con respecto a estas partes, para explicar la conjunción pone como ejemplo *mén, dé*; de igual modo *amfi, perí* son denominados artículos; el nombre engloba al sustantivo y al adjetivo, y lo distingue del verbo porque éste expresa la noción de tiempo. El caso es propio del nombre; llama también caso a las categorías gramaticales del verbo. La enunciación representa una sola palabra, “...pero puede serlo una novela de 600 páginas o un tratado de la misma extensión”²².

El capítulo vigésimo primero (1457a-1457b-1458a) incluye una división del nombre: simples, dobles (triples, cuádruples múltiples), usuales, extraños, metáforas, adornos, inventados, alargados, abreviados o alterados. Distingue los nombres masculinos, femeninos e intermedios y los morfemas que los determinan²³.

²¹ García Yebra, op. cit., 310.

²² F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos* (Madrid 1971) 162.

²³ Cf. García Yebra, op. cit., 311: “E. Coseriu, en *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht*, (Teil I:

Sobre la excelencia de la elocución (capítulo vigésimo segundo, 1458a-1458b-1459a), aconseja el uso de palabras claras pero no vulgares, para lo cual se insertarán palabras extrañas, la metáfora, el adorno, etc.; sin embargo, los excesivos adornos darían lugar a la ostentación, mientras que el exceso de palabras usuales producirá monotonía y vulgaridad. Por tanto el equilibrio léxico conviene a la obra buena, ya sea épica ya dramática.

Ya hemos dicho que Aristóteles ha dedicado gran parte de su tratado a la dramática, en concreto a la tragedia; seguidamente (capítulo vigésimo tercero, 1459a-1459b) se centra en la unidad de acción de la epopeya que debe estructurar su argumento en torno a una sola acción entera y completa, con principio, medio y fin “para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio”, como hace Homero que no narra entera la guerra de Troya sino un único argumento, mientras que la historia narra en prosa muchas acciones al mismo tiempo y de argumento diferente, por ejemplo, la batalla de Salamina y la lucha de los Cartagineses en Sicilia coincidieron en el tiempo, y no tuvieron una misma causa, un mismo desarrollo y un mismo final.

Las partes constituyentes de la epopeya (capítulo vigésimo cuarto, 1459b-1460a-1460b) son peripecia, agnición, lances patéticos, pensamiento y elocución; excepto melopeya y espectáculo, igual que la tragedia. Además, se distingue de ésta porque su extensión narrativa abarca un espacio de tiempo más amplio, mayor -no se circunscribe a un solo día- y porque utiliza el verso heroico, el más reposado y amplio de los metros, que admite más palabras extrañas y metáforas, por lo que la elocución debe tratarse con frecuencia, sobre todo en las

Von der Antike bis Leibniz), Stuttgart 1969, p. 61, da gran importancia a los principios contenidos en esta parte de la *Poética* de Aristóteles, la Elocución, porque algunas ideas propuestas por éste siguen teniendo vigencia plena en la actualidad y el contenido que aparece obscuro en Aristóteles lo es también en nuestros días”.

partes carentes de acción, donde no destacan ni el carácter ni el pensamiento; ahora bien, la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos. Otra característica más propia de la epopeya es la narración irracional, la causa más importante de lo maravilloso, de modo que es preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble.

Aristóteles plantea en el capítulo vigésimo quinto (1460b-1461a-1461b) los problemas que pueden surgir a la hora de elaborar una obra y las soluciones. Comienza diciendo que el poeta imitará siempre de las tres únicas maneras posibles: 1. Representará las cosas como eran o como son; 2. Como se dice o se cree que son; 3. Como deben ser.

Como se ha dicho antes, lo imitado se expresa mediante la elocución, que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje.

A los defectos de contenido se oponen las siguientes soluciones:

I. De contenido: “1º Si el poeta ha usado lo *imposible* se responderá, que de aquí han resultado muchos primores, que compensan el defecto. 2º Si ha tenido mala elección por ignorancia, o por otra causa, se responderá, que esta falta es del hombre, y no de la poësia, y que la cosa está perfectamente pintada. 3º Si se han pintado las cosas de otra manera, que lo que ellas son, se dirá, que las ha pintado como debían ser. 4º Si no se han pintado de un modo contrario ni como son, ni como debían ser, se responderá, que se han pintado como se dicen que son, según fama y comun opinion. 5º Si se han pintado de un modo contrario a la fama y comun opinion, se responderá, que se han pintado según la verdad del hecho. 6º Si se han pintado de un modo poco conveniente, se dirá, que las circunstancias del tiempo, del lugar, de las personas &c. lo requerían así. Estos son los seis lugares comunes de donde se sacan las soluciones de las cosas”.

II. De dicción: “Hay otros seis igualmente aprobados para las expresiones. 1º Diciendo, que es una palabra extraña *glotta*. 2º Por la metáfora. 3º Por el tono de la voz o el acento. 4º Por la puntuación. 5º Por el sentido doble de una palabra, lo que no es defecto del pensamiento. 6º Por el enlace con las palabras antecedentes o subsecuentes. Todo lo que no se puede justificar por alguna de estas razones es defectuoso, y se ha de abandonar a la crítica [*sic*]”²⁴.

Este capítulo parece que no perteneció a los apuntes originales de Aristóteles, que conocemos como su *Poética*, sino que se trataría de material recopilado posteriormente y añadido, ya que tiene poco que ver con su teoría fundamental sobre la poesía²⁵.

En el último capítulo (décimo sexto, 1461b-1462a-1462b) se pregunta si la epopeya es superior a la tragedia. Para algunos la primera tiene más valor porque las personas a las que va dirigido su relato son más importantes, pues no necesitan palabras, gestos, representación, mientras que la segunda, al ser representada, es contemplada por toda clase de individuos, por ineptos al necesitar una exposición audiovisual y porque no tienen que hacer demasiado esfuerzo mental para conocer el argumento de la obra. Ahora bien, la representación de una obra puede ser buena o mala según la actuación del actor, pero puede estar perfectamente elaborada por el poeta; además, contiene elementos como la danza que tiene que ser forzosamente mala.

Por otro lado, la tragedia no necesita obligatoriamente la representación, la danza, la música y la escenografía pues, al igual que la epopeya, se puede leer y la bondad o maldad de la misma depende del arte con que esté escrita. Además, tiene las partes de la epopeya más la música y el espectáculo. En cuanto a la narración, es menos extensa y por lo tanto más condensada, por lo que la epopeya ofrece

²⁴ García Yebra, op. cit., 333.

²⁵ García Yebra, op. cit., 326.

menos unidad, ya que de una se pueden hacer varias tragedias. “Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte, está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya”.

Seguidamente y de una manera brusca finaliza su tratado y “Este modo de concluir está denotando lo que tantas veces se ha dicho, que no tenemos completa la *Poética* de Aristoteles: porque si fuera éste el último capítulo, haría, como suele, un epílogo general de todo lo contenido en el discurso de la obra; y no solo de los últimos puntos inmediatos...”²⁶.

De todo lo expuesto podemos deducir que el tratado aristotélico hace la siguiente clasificación de las obras poéticas, de acuerdo con su contenido:

–Epopéya, tragedia y nómo, que imitan caracteres y acciones de seres superiores (dioses y héroes).

–Parodia, ditirambo y comedia, que imitan caracteres y acciones de personas inferiores a nosotros.

Es evidente que, a lo largo de toda su obra, Aristóteles diferencia de una manera clara la tragedia de la epopeya, explicando su contenido y forma, mientras que la lírica es anunciada pero no específicamente detallada ni explicada por los siguientes motivos:

1. El carácter fragmentario de la obra.

2. El hecho de que la gran poesía lírica de los siglos VI y V a.C. fuese cantada y, por tanto, considerada un subgénero de la música.

3. Su subordinación a la poesía épica, “porque la epopeya es la verdadera obra de arte de la época, y cuando se cree el concepto de poeta se aplicará a Homero antes que a nadie”²⁷.

²⁶ García Yebra, op. cit., 335.

²⁷ García Berrio, op. cit., 98-9.

La evolución posterior de la teoría de los géneros seguirá estas pautas fundamentales, nacidas del reconocimiento concreto de la creación poética de los propios poetas y también de la reflexión de los teóricos sobre ella. Esta reflexión va a potenciar una interpretación basada en el moralismo estético y, por lo tanto, una función utilitaria de los distintos géneros, que llevará a Platón a su formulación más detallada; o una consideración estética de la poesía, anticipada por los sofistas y elaborada por Aristóteles. La historia literaria de Occidente oscilará siempre entre estas dos actitudes.

La epistolografía latina: temas, forma y función

M^a N. MUÑOZ MARTÍN

Universidad de Granada

A diferencia de lo que ocurrió en el mundo romano, en que gozó de gran favor de autores y público, en la doctrina literaria medieval y en los medios escolares y eruditos del Humanismo y Renacimiento, por citar ámbitos bien diferenciados, los escritos epistolares son apenas conocidos y aprovechados en la enseñanza actual de la lengua y cultura latinas. Sin embargo, el género de la carta, por sus particulares rasgos, constituye un documento de primera clase como reflejo de una época, testimonio de una cultura en sus variados aspectos, y “espejo del alma” del autor que la escribió. Si estos escritos pertenecen además a eminentes representantes de la literatura y del pensamiento no sólo antiguo, sino ya del patrimonio espiritual europeo, su valor parece aún más relevante.

Pero su utilidad pedagógica ofrece también otros aspectos igualmente apreciables. Es uno de los casos en que tenemos ante los ojos la aparición en Roma de un género con características en gran modo propias¹, de fuerte arraigo en la vida social y en la cultura, y de

¹ El primer estudio histórico-literario completo sobre la carta latina se debe a H. Peter, *Der Brief in der Römischen Litteratur* [Leipzig 1901 (= Hildesheim 1965)]. Interesado sobre todo por la carta como manifestación artística y dirigida a la publicación, trata la teoría, técnica de composición y

una apreciable capacidad para evolucionar y adaptarse a los diferentes propósitos, personalidad e intereses de cada autor: todo ello en el marco de una tradición renovada, pero expresamente unitaria, la de la carta latina en prosa, en la que se insertan sus representantes hasta el ocaso del mundo antiguo.

Conocida ya en las civilizaciones egipcia, asirio-babilónica y persa², la carta había alcanzado entre los griegos un notable desarrollo como elemento de la vida común en las relaciones privadas y públicas, y como forma literaria con distintas funciones. El comercio epistolar regular –que conocemos por los papiros– no se desarrolló apenas hasta el siglo IV a.C., incrementándose en los grandes reinos helenísticos, al servicio de una potente burocracia centralizada y de las relaciones diplomáticas y comerciales³. Del contacto con estos reinos de cultura griega debió surgir el conocimiento y uso de la forma epistolar entre los romanos, con sus diversas fórmulas estereotipadas,

edición, discutiendo extensamente los problemas del origen, ordenación y datación de las distintas colecciones epistolares, poniendo siempre de relieve la tradición continuada de los grandes epistológrafos y su intención artística. Sobre su orientación metodológica y la influencia ejercida en estudios posteriores, cf. nuestro trabajo “La epistolografía latina: perspectivas actuales”, en *Estudios de Filología Latina en Honor del Profesor Gaspar de La-Chica Cassinello* (Granada 1991) 147 ss. Como estudios de conjunto y sinopsis sobre el género, véanse: C. Castillo, “La epístola como género literario: de la Antigüedad a la Edad Media Latina”, *Estudios Clásicos* 18 (1974) 427-42; M.A. Marcos Casquero, “Epistolografía romana”, *Helmantica* 34 (1983) 377-406.

² J. Sykutris, “Epistolographie”, *RE Suppb.* V (1931) cols. 216 s.; B. Kytzler, “Brief”, *Lexicon der Antike. Philologie, Literatur, Wissenschaft* I, (München 1969) 262; W.G. Doty, *The Epistle in late Hellenism and Early Christianity: developments, influences and literary form (tes.dac.)* (Madison 1966) 45 ss.

³ Sykutris, “Epistolographie”, cols. 217 s.; H.Koskenniemi, *Studien zur Idee und Phaseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr.* (Helsinki 1956) 64 ss.

y no sólo para las necesidades públicas de magistrados y jefes militares, sino para la vida corriente: los personajes de Plauto se refieren en distintas ocasiones a este uso epistolar, y los comentarios y bromas que intercambian suponen un conocimiento de las convenciones epistolares.

Paralelamente al uso para la vida diaria, pública o privada, la carta ya había alcanzado dignidad literaria entre los griegos, como forma especialmente cuidada y destinada a un público más amplio que el mero destinatario individual. El proceso se produjo por dos vías: de un lado, cuando a partir del siglo IV se hizo patente la importancia de la carta como medio de comunicación y difusión de ideas, rétores, gramáticos y escribas profesionales se ocuparon de ella en sus escritos técnicos, fijando unos principios teóricos y prácticos, suministrando formularios y modelos para el estilo, el contenido y los distintos tipos; por otro lado, hay que contar con la propia actividad de prestigiosos hombres, como soberanos, oradores, políticos y filósofos, que escribían con pretensiones de que sus cartas se hiciesen públicas: también éstos se hicieron eco de dicha teoría, que impulsaron a su vez ellos mismos. Todo lo cual conduce al auge y popularización de tales escritos, a cuyo incremento se suma el nuevo ambiente social y espiritual del mundo helenístico, que daba creciente importancia al desarrollo de la individualidad y la conciencia subjetiva, de la mano de las diversas corrientes filosóficas postsocráticas. La instrucción retórica acoge estas nuevas inquietudes, y las artes proporcionan los medios técnicos para el tratamiento de los caracteres personales y la adecuación a situaciones y destinatarios, instrucción que se difundirá por el Mediterráneo culto, creando una tradición común⁴. La

⁴ El primer estudio retórico que poseemos sobre la carta, consistente en un excursus de varios párrafos puesto como apéndice al tratamiento del estilo llano, del que también participa aquélla, se inserta en un tratado sobre el estilo, *Peri hermeneías*, atribuido al griego Demetrio. Probablemente redactado a finales del s. I d.C., pero incluyendo materiales de los siglos III y

progresiva literaturización de la forma epistolar había llevado, también entre los griegos, a su uso como envoltura externa para contenidos de naturaleza más general: carta publicista o de propaganda política (Isócrates, Platón); carta doctrinal (Epicuro); carta-tratado de contenido científico; y habría que añadir las modalidades de la carta fingida, entre ellas la pseudo-epígrafa, falsamente atribuida a un autor célebre (Empédocles, Demóstenes, Sócrates), escrita con pretensiones literarias de competir con los verdaderos autores⁵.

Las primeras manifestaciones del escrito epistolar entre los romanos son muy diferentes, y obedecen a un carácter eminentemente práctico. La escasez de documentos conservados explica la dificultad de trazar un panorama satisfactorio de la producción epistolar latina anterior a Cicerón, que conocemos a través de referencias indirectas y breves fragmentos⁶. Se trata en su mayoría de cartas públicas: bien

II a.C., su contenido puede ilustrar también las concepciones más o menos difundidas en el ámbito romano en la época de floración del género, y así es admitido por los estudiosos del género epistolar, que suelen debatir su contenido y significado; para esta discusión remitimos a nuestro estudio *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma* (Granada 1985) 37-43, con indicación de toda la bibliografía pertinente.

⁵ Sykutris, “Epistolographie”, cols. 200 ss.; G. Scarpata, “L’epistolografia”, en *Introduzione allo studio della cultura classica*, I (Milano 1972) 486 ss.

⁶ 6 Contribución sin igual en este campo representan los trabajos de P. Cugusi, que ha recopilado y editado todo el material conservado en los autores antiguos, acompañado de un estudio y comentario crítico: *Epistolographi Latini Minores, I aetatem ante ciceronianam amplectens, fasc. 1-2* (Augustae Taurinorum 1970); *II aetatem Ciceronianam et Augusteam amplectens, fasc. 1-2* (Augustae Taurinorum 1979); “Studi sull’epistolografia latina. I L’età preciceroniana”, *AFLC* 33 (1970) 7-112; II “L’età ciceroniana e augustea”, *AFLC* 35 (1972) 7-167. Sumando todo este material a las fuentes literarias –hasta Frontón inclusive– y documentales, acomete unitariamente la historia de la epistolografía latina, excluyendo la carta en verso, la producción tardo-antigua y la carta cristiana en su obra *Evoluzione e forme*

oficiales, muchas de ellas enviadas por el senado o por magistrados; bien “abiertas”, de carácter autobiográfico y apologético, de las que se sirven hombres sobresalientes de la república romana como vehículo de expresión de sus ideas y justificación de actuaciones políticas, y cuyo contenido responde por tanto a las *res gestae*, hechos públicos, con función predominantemente informativa. Además del tiempo de los Escipiones, la época mejor representada es la de las guerras civiles (cartas de Gayo Graco a Pomponio, de Metelo Numídico, de César, los cesarianos, de Pompeyo y de Antonio). También pueden considerarse así algunas cartas de Cicerón dirigidas a César, Ático, Pompeyo o su hermano Quinto.

En la época preciceroniana no se divulgaron epistolarios privados, y las cartas aisladas de que tenemos noticias son de una privaticidad nada clara, como las de Catón a su hijo, de carácter didascálico y un interés general –argumentos médicos y retóricos–, que justificaría su publicación; o las cartas de Cornelia a su hijo Gayo Graco, divulgadas a la muerte de Cornelia. A partir de ahora, en época ciceroniana, comienzan a darse a conocer las cartas conservadas en los epistolarios familiares (César, Marco Bruto, Varrón), coincidiendo con un creciente despertar del sentimiento de la propia personalidad que determina la floración de memorias, comentarios, (auto)biografías, y de la lírica; experiencias y sentimientos que la nueva instrucción retórica permite expresar con técnicas de caracterización adecuadas.

Significa el gran paso en la epistolografía latina lo que por primera vez puede denominarse un epistolario, en el sentido de una correspondencia regular, con envíos y respuestas de más de un autor. El epistolario de Cicerón representa la primera colección de cartas privadas que nos ha llegado del mundo antiguo. Es sobre todo en los

dell'epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell'Impero (Roma 1983).

grandes epistológrafos donde se realiza fundamentalmente la concepción antigua de la carta y cristaliza el significado literario del género, como forma de comunicación e interrelación asidua entre amigos ausentes. Según la dirección definitiva dada por Cicerón, mediante su correspondencia auténtica, luego publicada y divulgada, los grandes epistológrafos latinos en prosa del Imperio se insertan en una tradición literaria, repitiéndose tópicos, motivos⁷, funciones, estructuras y elementos formales. En Cicerón tenemos, por tanto, el creador involuntario del género, ya que su orientación fue decisiva, siendo considerado modelo de referencia en los tiempos que siguieron⁸. Adoptando el uso epistolar procedente de la teoría y de la práctica griegas vigente entre la clase culta en todo el Mediterráneo, el romano marcaría las características del género en el sentido siguiente: el significado de la carta responde en él a una conversación asidua entre amigos ausentes (a pesar de y para superar la ausencia) *–loquor tecum absens, conloquia amicorum absentium–* que sirve sobre todo como medio de vinculación amistosa, pudiendo tener además una finalidad objetiva; un aspecto importante de ésta consiste en la función informativa (*narrare, certiore facere aliquem*). Ambas funciones, la vinculación amistosa *–confirmatio nostrae amicitiae–* y la función informativa *–de nostris rebus communicare inter nos–* aparecen juntas en *epist.* 15.14.2. Otras funciones epistolares básicas, también objetivas, mencionadas por Cicerón, reproducen algunos de

⁷ El estudio más amplio sobre temática, fraseología, tópicos y motivos epistolares en la Antigüedad greco-latina, transmitidos a través de la escuela, es obra de K. Thraede, *Grundzüge griechisch-römischer Brieftopik* (München 1970). El autor examina la teoría, la carta clásica en prosa, la carta poética, la carta en papiro, las cartas bíblicas y las colecciones epistolares cristianas.

⁸ Cf. P. Cugusi, *Evoluzione...*, 173 ss., apoyándose en Chr. Weyssenhoff, *De Ciceronis epistulis deperditis* (Wrocław 1966) 14 ss. y 74 ss.

los géneros descritos en los formularios griegos de cartas⁹, que recogen material de época helenística, en redacciones que se transmiten y amplían hasta bien avanzada la época imperial: *admonere, hortari, petere, iubere, polliceri, se praeberere, promittere, consolari, gratulari, confirmare*. Sin embargo, valiéndose de los géneros dictados por el uso y por la práctica de las escuelas, Cicerón, según destinatario, situación y estado subjetivo, emplea, rechaza o combina en una carta las funciones primarias que constituyen los tipos de los formularios griegos. Una interpretación personal del autor determina la composición, en la que el uso de los géneros responde al significado fundamental que para él posee la carta: conversación con el amigo ausente, vinculación amistosa en la separación. Y por la misma causa, todas las funciones y motivaciones, tanto objetivas (motivación externa) como subjetivas (motivación interna), que

⁹ El más antiguo de los dos formularios griegos transmitidos, los *Typoi epistolikoi* de Demetrio, procedente de Egipto y cuya datación oscila entre el s. II a.C. y el I d.C., ofrece veintiún géneros, pertenecientes tanto al ámbito más privado como menos privado : cf. V. Weichert (ed.), *Demetrii et Libanii qui feruntur Typoi Epistolicoi et Epistolimaioi Characteres* (Leipzig 1910); C.W. Keyes, “The Greek letter of introduction”, *AJPh* 56 (1935) 28-44. El segundo, *Peri epistolimaïou charaktêros* –también editado por Weichert en su versión atribuida a Libanio–, con cuarenta y un géneros, aparece en los manuscritos indistintamente bajo el nombre de “Libanio” o “Proclo”, y fue redactado probablemente entre los siglos IV-VI d.C., con material más antiguo; cf. J. Sykutris, “Proklos *Peri epistolimaïou charaktêros*”, *ByzJ* 7 (1928) 108-18. Ambos textos están recogidos y traducidos al inglés por A.J. Malherbe, “Ancient Epistolary Theory” *Ohio Journal of Religious Studies* 5.2 (1977) 28-39 y 62-77; cf. Suárez de la Torre, “La epistolografía griega”, *Estudios Clásicos* 83 (1979) 33 ss. En cuanto a la relación de estos *typoi* con el significado de la carta amistosa reflejado en Cicerón, véase H. Koskeniemi, “Cicero über die Briefarten (*genera epistularum*)”, *Commentationes in honorem Edw. Linkomies...editae*, (Helsinki 1954) 97-110; cf. igualmente nuestro trabajo “Observaciones sobre la teoría de la ‘carta de amistad’ en la Antigüedad”, *Estudios de Filología Latina* 4 (1984) 150 ss.

aparecen en sus cartas tienen que ver con la doctrina clásica de la amistad, formulada precisamente por él mismo.

En cuanto al contenido concreto de cada carta, la motivación principal es a partir del destinatario y del propio remitente, lo que permite gran libertad de tema. Sin embargo, tratándose de Cicerón y de sus destinatarios, el interés reside principalmente en tratar: a) *de re publica*; b) *de rebus nostris*, adaptándose a la circunstancia concreta y tratando tanto las *res publicae* como las *res privatae*, en una proporción determinada por la propia situación epistolar. Ya que la carta pertenece “casi” a la esfera conversacional, su estilo debe ser fundamentalmente sencillo (*sermo plebeius*, *sermo familiaris*, *epistulas...cotidianis verbis texere solemus* –*epist.* 9.21.1–); en él cabe intercalar el griego, como es habitual en la lengua hablada de la clase culta, y también el adorno moderado, que produce la *suavitas* (=la *cháris* de la teoría griega), percibida por el destinatario como *elegantia*, y que relaciona la carta con el *genus medium* y la *delectatio*¹⁰; no obstante, la circunstancia y contenido pueden permitir un tono más elevado, la *gravitas* epistolar.

Según tono y contenido, de acuerdo con las circunstancias, Cicerón distingue algunos géneros más usuales, aunque no de modo exhaustivo ni muy sistemático:

- a) *illud certissimum, ut certiores faceremus absentis* (*epist.* 2.4);
- b) *unum familiare et iocosum* (*epist.* 2.4) *quibus secundis rebus uti solebamus* (*epist.* 4.13);
- c) *alterum severum et gravem* –v.l., *de re publica*– (*epist.* 2.4) *genus triste et miserum continens promissionem aut consolationem* (*epist.* 4.13). El primero, a), representa la función referencial, obvia de la carta –*quod est epistulae proprium* (*ad Q.fr.* 1.1.37)–,

¹⁰ *Epist.* 15.21.4; 2.13.1; 9.18.1; *Att.* 2.12.1; *ad Q.fr.* 2.14.1. Cf. *Orat.* 69 y 91-6.

esencialmente objetiva, expresada básicamente en las modalidades *narrare-mandare*; a ella se contraponen frecuentemente el *iocari*, presente en b), la simple charla amistosa sin finalidad práctica, función exclusivamente portadora de vinculación amistosa, en tono despreocupado y momentos distendidos –*secundis rebus*–. Los casos de c) tienen en cuenta preferentemente bien un contenido especial, bien una situación concreta. En todos estos géneros más usuales, como en las funciones arriba mencionadas, se refleja el sentido esencial de la correspondencia según Cicerón.

Para las *Epistulae Morales* de Séneca, el segundo *corpus* importante que encontramos en el mundo romano, la investigación ha demostrado suficientemente que no sólo fue importante la carta doctrinal representada por Epicuro, y que la forma epistolar no es un mero accidente añadido al contenido moral, sino la expresión más apropiada a la intención filosófica y artística del autor¹¹. El mismo Séneca manifiesta el significado especial de esta correspondencia: en ella transforma la carta amistosa en carta sobre la amistad (*epist.* 35.1), y ya que ésta sólo es posible entre las almas semejantes y entre sabios (*epist.* 9.5; 81.12), se emprende la tarea de la autoeducación y educación, en una estrecha comunicación de vida –*contubernium*–; orienta así a Lucilio hacia la enseñanza del sumo bien según la filosofía estoica, con utilidad no sólo para el amigo ausente, sino para otros (*tale consilium non tantum absentibus...posteribus datur* –*epist.* 71.1-3; 22.1-2–). Por ello la situación amistosa básica se modifica, transformándose en la de maestro-discípulo y valiéndose de la parénesis como forma básica de argumentación. Además de la adaptación al destinatario, otro aspecto del *ethos* propio de la carta,

¹¹ Tal aportación se debe a los fundamentales trabajos de H. Canzick, *Untersuchungen zu Senecas Epistulae Morales* (Hildesheim 1967), y G. Maurach, *Der Bau von Senecas Epistulae Morales* (Heidelberg 1970).

contemplado por la teoría¹², es la autorrepresentación: Séneca comunica en las cartas abundantes experiencias personales, situaciones y actos de la vida cotidiana en los que se pone a sí mismo como modelo u objeto de reflexión, consiguiendo de esta manera mayor persuasión en su objetivo didáctico. Se vale igualmente de las funciones epistolares ya mencionadas por Cicerón, de acuerdo con los propósitos de su correspondencia: exhortación, consejo, ruego, petición, confirmación, consuelo... En cuanto a la función informativa, aunque Séneca escribe para informar a Lucilio sobre acontecimientos últimamente acaecidos y darle nuevas sobre amigos comunes, su interés no se dirige hacia los tópicos habituales sino al esfuerzo en el progreso moral, dejándose al portador de la carta las informaciones más corrientes (*epist.* 34.1; 41.1; 76.1; 50.1). Cuando se relatan sucesos vulgares de la jornada, es para extraer de ellos seguidamente la posible enseñanza moral (*epist.* 83.1-2; 79.1 y 8; 54.1 ss.; 55.1 ss.). El medio epistolar no es sólo para el autor la forma más apropiada y eficaz para sus objetivos filosóficos sino también para su finalidad artística; la discusión sobre el estilo de la carta le da ocasión para exponer sus concepciones estéticas y morales sobre la elocuencia (*epist.* 75.1-5).

Con Plinio el Joven la carta es, una vez más, medio de vinculación amistosa entre miembros de una sociedad alta y refinadamente culta, elevándose por tanto el tono conversacional. La carta reconoce entre sus propósitos los *officia amicitiae* tradicionales; muy especialmente la amistad comporta para él exhortaciones al amigo con el fin de recordarle sus obligaciones (*epist.* 1.19.3; 4.17.1; 4.15.8; 7.1.7; 7.26.4; 8.10.3; 9.5.1 y 3); en ocasiones éstas se refieren a los estudios y a la realización de trabajos literarios (*epist.* 3.7.15;

¹² En Demetrio, *Peri hermeneías*, se contempla tanto el reflejo del autor en la carta, *eikôn psychês*, “la imagen del alma” –227– como la consideración de la persona a la que se escribe –234–. La adaptación al destinatario se subrayará especialmente en la retórica latina sobre la carta.

4.16.3; 4.26.1 y 3; 5.8.1; 9.1.1). El contenido guarda notable relación con las *res privatae*, si bien la defensa de los *studia* y el valor ejemplar de sus descripciones y *laudationes* elevan la dignidad de la materia, y cuando hay ocasión acude con gusto a sucesos de mayor relieve (*epist.* 3.14.1-2; 6.22.1; 9.33.1), aunque atribuyéndoles cierto interés de carácter epistolar; también reciben atención los *negotia* –la narración de sus actividades como magistrado y hombre público–, un aspecto particular de las *res publicae*, aprovechando cuanto puede las escasas posibilidades que le ofrece su época. La función informativa se refiere a los acontecimientos recientes que se suponen interesantes para el destinatario y adecuados a su personalidad; sin embargo es consciente de las circunstancias históricas que condicionan el contenido de las cartas, sin admitir en este sentido una comparación con Cicerón (*epist.* 9.2). Además de la función informativa se alude a otras funciones epistolares típicas: recomendación, felicitación, agradecimiento, petición. El *ethos* se hace especialmente presente en las autorrepresentaciones, y en la perspectiva de la narración magistralmente adaptada al destinatario concreto. Por otra parte, no ya para compensar las limitaciones del contenido, sino por expresa voluntad artística del autor, el *narrare-docere* evoluciona claramente hacia el *delectare*, buscándose la *voluptas* mediante el esmerado cuidado del estilo –*politae litterae*–, todos los recursos del ornato que permite el género, y sobre todo a través de la *varietas* conseguida de distintos modos: el más evidente es el gran número de destinatarios existentes, casi tantos como cartas, en atención de los cuales se permite un varidísimo juego de temas y de situaciones, intencionada y artísticamente dispuestos en la colección. En las cartas de Plinio, a un tiempo esmeradas piezas artísticas y muestras fieles de una *consuetudo* habitual en el círculo de amigos cultos al que pertenecía el autor, se muestran los recursos de una formación retórica orientados a la expresión de un sentimiento amistoso y unos propósitos epistolares que responden a la tradición del género.

Frontón, y más tarde Símaco, continuarán esta tradición, considerando esencialmente la carta como una manifestación amistosa entre amigos ausentes, abundante en amaneradas cortesías, y en la que el contenido objetivo no siempre se presenta como muy importante. La correspondencia de Frontón con sus discípulos imperiales nos sitúa en un contexto de profunda admiración hacia las cartas de Cicerón, a cuyos textos dedicaba profundas y pacientes indagaciones en las que también ejercitaba a sus pupilos como brillante maestro de retórica. Tal admiración no fue sólo estilística, sino que también parece influida por el significado entero del *corpus* ciceroniano, ya que en sus propios escritos destaca enormemente el significado amistoso de la carta, las muestras de afecto y el deseo de la presencia del amigo ausente, especialmente en la correspondencia con Marco Aurelio. Como tal testimonio de amistad, la carta asume las funciones epistolares típicas: *consiliare*, *consulere*, *postulare*, *monere*, *consolari*, *commendare*... En cuanto al *certiorem facere*, la información sobre la salud del amigo y la propia es contenido predilecto y suficiente para gran número de misivas, como las que ocupan la casi totalidad del libro V de la colección dedicada al joven Marco. Las cartas de éste suelen contener regularmente la información de todos los quehaceres y acontecimientos cotidianos, sin olvidar los estudios que el maestro debe controlar. Para Frontón es decisiva la finalidad pedagógico-literaria, ya se realice resaltando el *docere* en las cartas a sus discípulos, ya se contemple de una manera indirecta en aquellas cartas que quiere ofrecer como modelos estilísticos (*Ad Amicos*). Los *consilia* y la *admonitio* del maestro se ven apoyados por la rectitud y sinceridad de la *vera amicitia* que sustenta la relación epistolar; y los recursos de una elocuencia así enseñada no son falsos artificios opuestos a la verdad que debe existir entre amigos, sino medios eficaces para corregir y convencer del error, ya que suavidad y afabilidad son mejores que la acritud y el reproche.

En la latinidad tardía la carta es equiparada de nuevo al lenguaje conversacional. En la colección epistolar de Quinto Aurelio Símaco aparece designada habitualmente como *sermo*, *conloquia*, que realiza la vinculación amistosa entre miembros de un círculo determinado, la clase senatorial romana, y evidencia los lazos sociales y de pensamiento existentes entre ellos. Se manifiesta la concepción del intercambio epistolar como un mutuo *officium*, basado en el sentimiento amistoso¹³, que demanda un escrupuloso cumplimiento (*religio*) cuya falta puede ser motivo de reproche. Si bien la verdadera amistad es previa a la carta y se demuestra con algo más que palabras, basta como testimonio el envío de unos simples saludos para expresar el afecto entre ausentes: la *salutatio*, en que se informa de la salud propia, deseándola igualmente al destinatario. Como en Cicerón, la carta realiza la conversación entre ausentes, pero también expresa el deseo de la presencia y prepara el encuentro, aunque es aceptada como sustituto de la presencia física cuando ésta no es posible: de aquí se desprende la exigencia de una sincera autenticidad en el escrito, que hace a Símaco apreciar una carta salida del corazón, burlarse de otra fingida y artificial, y rechazar las adulaciones y la afectación. En relación con ello se manifiesta la fuerte tradición del motivo del “espejo del alma”, presente en la teoría griega, cuando Símaco celebra en la carta el reflejo del amigo distante e incluso la impresión del *ethos* momentáneo. Sin embargo, la manifestación más decisiva de la personalidad del remitente va ligada generalmente a la caracterización estilística de su escrito. Y lo mismo podría decirse en cuanto a la autorrepresentación, que interesa a Símaco

¹³ En la teoría contemporánea se incide igualmente en la relación amistosa como base del escrito epistolar en el *genus familiare*, que ocupa la mayor atención del rétor, lo que es perfectamente coherente con la categoría de modelo en el arte epistolar que se confiere a Cicerón: cf. Julio Victor, *De epistolis*, cap. 27 de su *Ars rhetorica* [C. Halm, *Rhetores Latini Minores* (Frankfurt 1964) (=Lipsiae 1863) 446 ss.].

fundamentalmente desde el punto de vista artístico-estilístico, ofreciendo en el epistolario sólo sus propias cartas, sin ordenación cronológica, con omisión de fechas, y destacando sobre todo su voluntad expresiva a través de un género ya rico en tópicos. En cuanto a las funciones epistolares, se reiteran las mismas mencionadas cuatro siglos antes —*monere, hortari, petere, commendare*—, justificándolas expresamente como deber de amistad. Se señala especialmente como primer deber de amistad la información de los acontecimientos felices —*res prosperae*— y del estado de salud, que es contenido preferente e ineludible de la correspondencia amistosa; se evitan en cambio en lo posible las noticias infortunadas y toda materia desagradable, procurándose incluso no enviar cartas de consuelo. No se refleja ninguna inquietud que vaya más allá de las cortesías amistosas. El autor mantiene de buen grado el contenido de la carta en el ámbito de las *res parvae*, perfectamente consciente de esta limitación. Pese a los *angusta vel nulla negotia* políticos, que determinan el forzoso *otium* de la clase senatorial, el autor tiene a veces ocasión de tratar, junto a cuestiones más familiares, sobre diversos aspectos de las *res publicae*, lo que suele justificar entonces como atención al interés del destinatario. También él solicita este tipo de información, y se alegra de recibir nuevas agradables sobre los sucesos políticos, celebrando tanto los hechos en sí como la maestría estilística del amigo que ha sabido dar a la materia la debida dignidad. Ya que pretende ser, sobre todo, un testimonio de amistad, la función informativa no suele ocupar mucho al autor si puede contarse con un portador muy familiar y seguro que transmite oralmente lo que interese a ambos correspondientes: con ello, además de cumplir con el *officium amicitiae*, se consigue una notable brevedad para el escrito, que a veces se siente necesidad de justificar mediante variadas disculpas cortesas. Pero tales disculpas no disimulan su evidente preferencia por la brevedad epistolar, que le llevan a rechazar la *ostentatio linguae* y la *prolixitas* como innecesarias para la correspondencia amistosa.

Esta práctica epistolar tan dilatada en el tiempo, que servirá variadamente de modelo a toda la producción occidental que se inserta en el género, ha mantenido su continuidad, pensamos nosotros, en virtud de tres factores: a) los epistológrafos se definían con referencia a unos modelos consagrados por la tradición y la escuela, más aceptados o ignorados según preferencias literarias de cada autor y época; b) permanece la aceptación del significado esencial de la carta y de sus funciones propias, adaptándose a los eventuales cambios de la situación epistolar, condicionados por las nuevas circunstancias histórico-culturales y los distintos propósitos de los epistológrafos; c) junto a la reiteración de las funciones epistolares elementales, la presencia de unos tópicos, fórmulas y estructura básicamente constantes, que son utilizados por los autores de modo consecuente con su propia finalidad.

Esta estructura, como hemos intentado establecer en estudios detallados sobre los autores¹⁴, refleja precisamente el significado fundamental y las funciones propias de la carta. Su naturaleza de discurso-diálogo interpersonal potencia todos los factores relacionados con las operaciones retóricas, en orden a conseguir, a través del escrito *–litterae–*, una finalidad esencialmente persuasiva. La atención conjunta a las operaciones retóricas básicas, como son la *inventio* y *dispositio*, y a ciertos modos y fórmulas de la *elocutio*

¹⁴ M^a N. Muñoz Martín, *Estructura de la carta en Cicerón* (Madrid 1994); id., “La forma epistolar en Plinio el Joven”, *II Congresso Peninsular de História Antiga. Coimbra, 18 a 20 de Outubro de 1990. Actas* (Coimbra 1993) 111-33; id., “La forma epistolar en las *Cartas a Lucilio*”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos, II* (Madrid 1994) 791-8; id., “El *officium amicitiae* en el clasicismo tardo-antiguo: análisis de la epístola de Símaco”, *III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Siglos III-VII d.C.) 12-15 Abril 1994. Sevilla* (en prensa). Allí remitimos, especialmente a los dos primeros, en cuanto a las bases teóricas y metodológicas de nuestro análisis, y a la nomenclatura y definición de los distintos elementos mencionados en esta exposición.

(formas prescriptivas, no prescriptivas y recursos gramaticales de transición), nos permiten efectuar un análisis formal de la estructura compositiva de la carta, teniendo además siempre presente la naturaleza peculiar del escrito, la esencia de la situación epistolar. Con ello pretendemos revelar uno de los múltiples aspectos, no el menos importante, en que la retórica se confirma responsable de la gran perdurabilidad del género y de su adaptación a cambiantes épocas, propósitos y preferencias estéticas¹⁵.

En amplia correspondencia con la doctrina retórica, en el cuerpo epistolar –sin contar con el marco epistolar externo, la salutación inicial y la despedida– son reconocibles tres sectores fundamentales, que vienen determinados por su posición, contenido y función. El primer sector o *apertura* es equiparable en contenido y función al exordio retórico; desde el punto de vista de la propia forma epistolar y su significado de “conversación entre amigos ausentes”, la apertura cumple la función de establecer el contacto y las condiciones de entendimiento previas. El segundo sector, o sector central, constituye la parte interna del cuerpo de la carta; su función obvia es contener el mensaje propiamente dicho, configurando una *narratio*, en la que es susceptible de integrarse una *argumentatio*, no siempre imprescindible en el escrito epistolar; desde el punto de vista de la situación epistolar, representa el “encuentro” como sustituto de la comunicación oral (*loquar tecum absens*). El tercer sector o cierre del cuerpo tiene carácter de *conclusio* o *peroratio*; como parte de la estructura epistolar, reitera la motivación principal del escrito, finaliza el contacto entre remitente y destinatario, y permite a la vez que éste se reanude de nuevo.

¹⁵ Un aspecto muy importante de la confluencia entre la carta y la retórica es detalladamente examinado en un documentado estudio de E. Suárez de la Torre, “*Ars epistolica*. La preceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica”, en G. Morocho Gayo (coord.) *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma* (León 1987) 177-204.

Los distintos elementos que aparecen en los tres sectores dependen de la naturaleza y función de cada uno de éstos, y guardan a la vez estrecha relación, en cuanto a su ausencia, variabilidad, mayor o menor extensión, con el carácter más concreto de la situación epistolar que se observa en la diferente producción de los epistológrafos ya tratados.

Partiendo del análisis de las cartas de Cicerón, que integrarían una estructura ideal desarrollada en su grado máximo, podemos llegar a establecer, según hemos deducido de su verificación en los restantes epistológrafos, una estructura mínima indispensable para cada uno de los tres sectores epistolares:

Sector I: La estructura de la apertura quedaría configurada:

- a) Referencias a comunicaciones previas y/o expresiones declarativas, y/o
- b) manifestaciones de voluntad/petición de carta-visita.

Esta frecuencia se mantiene generalmente; la estructura mínima está representada por a).

Sector II: La estructura del sector central presenta:

- a) Un desarrollo expositivo, precedido o no de una expresión declarativa, articulado mediante recursos gramaticales (ciertas conjunciones y adverbios, N., Ac., de + Abl.) y/o referencias a comunicaciones previas;
- b) manifestaciones de voluntad, acompañadas o no de expresiones de beneficio;
- c) expresiones tranquilizadoras.

a) o b) son los elementos mínimos de la estructura del sector central; si a) está ausente, la base de carácter expositivo previa a la manifestación de voluntad ha quedado planteada en el sector anterior.

Sector III: El cierre del cuerpo epistolar ofrece la siguiente composición:

a) Expresiones declarativas (introduciendo la motivación del escrito) y/o referencias a futuro encuentro y/o referencias a futura carta;

b) manifestaciones de voluntad y/o expresión de beneficio o perjuicio y/o petición de carta/visita;

c) expresiones de confianza;

d) expresiones tranquilizadoras.

Las secuencias a) y b) son especialmente frecuentes, representando cualquiera de ellas la estructura mínima.

El esquema de esta estructura, repetidamente verificada en los autores, que se puede describir según sus elementos constitutivos máximos y mínimos, nos permitiría formular una definición de la carta en los siguientes términos: *una carta es una exposición narrativa más o menos extensa, dirigida a un destinatario ausente para superar la situación de la ausencia, que obedece a una motivación interna, subjetiva (la vinculación amistosa) y/o externa, objetiva, y que es base de una exhortación*. Dicha definición comprende los elementos estructurales esenciales, cuyo número, variación y disposición en el cuerpo epistolar pueden variar, según la situación.

Contributo para uma nova leitura do *priapeum* 27

CARLOS DE MIGUEL MORA

Universidade de Aveiro

De entre a literatura latina clássica que tem sobrevivido até à nossa época, o *Corpus Priapeorum* é, sem dúvida, uma das obras que menor tratamento e consideração mereceu da parte dos investigadores. Este esquecimento ou *neglegentia* é ainda mais injusto se pensarmos que não se deve a razões de qualidade estético-literária, mas sim a considerações de índole moral. Por serem os *priapea* o mais aberto expoente de literatura não só erótica como em certas ocasiões marcadamente pornográfica, as traduções antigas caracterizam-se com frequência pela autoria anónima e por serem de difícil acesso, e as relativamente recentes são frustrantes por se não manterem sempre fiéis ao texto. Há excepções, é claro, mas resulta surpreendente que os trabalhos sérios e as boas traduções constituam excepção em vez de norma.

Naturalmente, é preciso matizar e compreender bem esta afirmação. O facto de que uma obra clássica – grega ou latina – seja *menos* ou até *muito menos* tratada do que outras não significa que seja *pouco* tratada. Com efeito, tem-no sido o suficiente para levantar problemas e assentar algumas premissas. Os magníficos estudos de

Buchheit¹ e, mais recentemente, de Goldberg², ilustres exemplos da exaustividade e do rigor que caracteriza os trabalhos dos estudiosos alemães, permitem-nos dispor de instrumentos de investigação preciosos para a análise destes poemas epigramáticos. Algumas das conclusões do primeiro servir-nos-ão como base para o presente estudo.

Assim, partiremos do princípio de que o conjunto dos 80 poemas do *Corpus Priapeorum* é devido a um único autor, seguindo nisto o sólido raciocínio de Buchheit, baseado em considerações métricas, léxicas, estilísticas e de estruturação global. Alguns estudiosos que concordavam com a teoria do autor único atribuíram a obra a Ovídio, Petrónio ou Marcial. Também merece crédito a hipótese de Buchheit, que propõe como datação os começos do século II d. C. e atribui a obra a um seguidor de Marcial, o que explicaria as semelhanças entre este conjunto de poemas e a obra do Bilbilitano. Fosse quem fosse o autor, o certo é que tinha um talento extraordinário, conhecia à perfeição a literatura, quer grega quer latina, e era perito no domínio da arte métrica. De facto, se ousarmos abordar estes epigramas com espírito imparcial e desprovido dos preconceitos que advêm da matéria tratada, depararíamos com a surpresa de que a arte poética do autor é perfeita, a sua habilidade técnica prodigiosa, os seus recursos ilimitados, o seu humor finíssimo, as evocações e alusões literárias enormemente subtis. É tão rica em matizes a poesia deste anónimo autor que, não obstante os profundíssimos estudos já feitos por estes investigadores alemães, e os realizados por outros estudiosos, alguns epigramas não têm sido bem compreendidos, pelo menos sob o nosso ponto de vista. Uma leitura atenta do *priapeum* 27 (obra muito breve, composta por três dísticos

¹ V. Buchheit, *Studien zum Corpus Priapeorum* (München 1962).

² Ch. Goldberg, *Carmina Priapea: Einleitung, Übersetzung, Interpretation und Kommentar* (Heidelberg 1992).

elegíacos) poderá mostrar que ainda não foram totalmente exploradas as possibilidades que oferecem estes poemas. Eis o texto³:

*Deliciae populi, magno notissima circo
Quintia, uibratas docta mouere nates,
cymbala cum crotalis, pruriginis arma, Priapo
ponit et adducta tympana pulsa manu.
pro quibus, ut semper placeat spectantibus, orat
tentaque ad exemplum sit sua turba dei.*

Do qual poderíamos arriscar a seguinte tradução:

*Delícias do povo, conhecidíssima no Circo Máximo,
Quíncia, perita em mexer as vibrantes nádegas,
oferece a Priapo os címbalos e os crótalos, instrumentos
de lascívia, assim como os tambores batidos com mão
[firme.
Em troca, pede para agradar sempre aos espectadores
e que o seu público permaneça atento, à semelhança do
[deus.*

Parece tratar-se de uma dançarina do Circo que oferece a Priapo os seus instrumentos musicais, com a ajuda dos quais atraíra os seus admiradores. Como se pode apreciar, o epigrama guarda as características essenciais dos poemas votivos, que tanto abundam no *Corpus Priapeorum*: o oferente, agradecido ao deus, entrega-lhe presentes que têm a ver com a sua profissão, os quais são, normalmente, instrumentos de trabalho, embora possa tratar-se de frutos, no caso de agricultores. O motivo de agradecimento costuma estar relacionado com as propriedades do deus, quer na vertente de divindade da actividade sexual (e, nesse caso, temos a cura de doenças venéreas ou impotência, e também a provisão de amantes), quer na

³ Segundo a edição de F. Buecheler, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum* (Berlin 1911).

vertente de protector dos jardins. Neste caso, a bailarina, muito versada em danças eróticas, fica agradecida pelo seu sucesso, porque o seu público permanece *tentus* graças ao desejo que o deus nele desperta.

Já Buchheit⁴ tinha destacado o carácter burlesco deste epigrama, que, depois de começar como um poema votivo semelhante a muitos que encontramos na *Anthologia Palatina*, afasta-se destes ao sublinhar a especial habilidade artística de Quíncia e ao terminar de maneira paródica com a expressão *turba tenta*, adjectivo polissémico que significa não só “atento”, mas também “erecto”, encaixando muito melhor este último sentido com a expressão *ad exemplum...dei*. Os diferentes autores que têm falado deste poema continuam esta interpretação. Desta maneira, Richlin considera Quíncia como uma dançarina⁵, e cataloga o poema como votivo, pois nestes os fiéis adoradores entregam oferendas e rezam ao deus⁶. Montero Cartelle, na sua tradução⁷ destes poemas, inclui a seguinte nota de rodapé: «La ofrenda debe verse dentro del marco tradicional de que los profesionales ofrendaban a Priapo los instrumentos más característicos de la profesión». O mesmo cabe dizer da leitura realizada por O'Connor⁸, que qualifica o poema como *anathematikon*, destacando unicamente a parte final, que designa como hino eúctico, isto é, de voto ou petição. Destacaremos aqui a interpretação de Goldberg⁹, a melhor feita até ao momento. A autora alemã viu muito claramente

⁴ Op. cit., 75.

⁵ A. Richlin, *The garden of Priapus: sexuality and aggression in Roman humor* (New Haven 1983) 54 e 120.

⁶ Ibidem, 124 e 126. Eis a lista de poemas votivos apresentada pelo autor: 4, 16, 21, 27, 34, 37, 40, 42, 50, 53, 65, 80.

⁷ E. Montero Cartelle, *Grafitos amatorios pompeyanos. Priapeos. La velada de la fiesta de Venus* (Madrid 1995) 140.

⁸ E. M. O'Connor, *Symbolum Salacitatis. A Study of the God Priapus as a Literary Character* (Frankfurt 1989) 293.

⁹ Op. cit., 159-63.

que o tom geral do poema sugere que a oferente, além de praticar dança erótica, deve dedicar-se à prostituição, dado que não era inusitado que algumas escravas ou libertas fossem contratadas ao mesmo tempo para mostrar as suas habilidades musicais e outras menos artísticas. Com efeito, nem todas as meretrizes eram semelhantes na antiga Roma: por um lado, estavam as prostitutas da rua, pobres infelizes constrangidas a acolher uma clientela de homens de fracos recursos e até escravos; por outro, as que pela sua beleza, as suas capacidades intelectuais ou artísticas ou a habilidade do proxeneta, quase se poderiam comparar com as *hetaires* gregas ou as cortesãs da *belle époque*¹⁰. Parece que é a estas últimas que Goldberg está a referir-se. Em relação aos investigadores que a precederam, a autora oferece uma perspectiva nova que simplesmente supõe dar um passo lógico: a apresentação de uma dançarina erótica tão preocupada com a erecção dos seus espectadores pode querer insinuar que este público há-de converter-se noutro tipo de clientela. Isto concordaria mais com o conjunto de epigramas votivos do *Corpus Priapeorum*, dado que as oferendas feitas por mulheres vêm sempre da parte de meretrizes, e este seria o único caso em que a oferente não exerceria tal profissão.

Sem rejeitar a interpretação da estudiosa alemã, quereríamos nós, nesta intervenção, avançar com uma leitura que nos parece mais correcta, mas que, no fundo, supõe simplesmente avançar mais um passo neste sentido. Para nós, o autor dos *priapea* não sugere vagamente a interpretação de que se trate de uma prostituta, mas mostra-o claramente através de alusões literárias, metafóricas e culturais que não deixavam lugar a dúvidas no leitor da época, a tal ponto que devemos perguntar-nos se o poema não constitui uma brincadeira paródica genial em que se mostram as orações ao deus de

¹⁰ Cf. C. Salles, «As prostitutas de Roma», in Duby, G. (ed.), *Amor e sexualidade no Ocidente*, trad. port. de Ana Paula Faria (Mem Martins 1992) 87-104.

uma meretriz sob a forma de um epigrama votivo. Assim, sob o nosso ponto de vista, as pistas oferecidas pelo autor do *priapeum* são constantes ao longo do poema, todo ele propositadamente ambíguo. Uma análise mais ao pormenor das expressões utilizadas dar-nos-á a chave para interpretar as intenções do poeta.

1. Deliciae populi. Encontramos três exemplos desta expressão na literatura latina, mas nenhum deles parece ajustar-se ao significado que toma o sintagma neste poema. Com efeito, em Plaut. *Most.* 15 temos *tu urbanus uero scurra, deliciae popli*, inserto num fragmento de carácter invectivo, em que o termo *deliciae* significa qualquer coisa como “bobo da corte”, salvando o anacronismo, pelo que o sintagma poderia ser traduzido como “palhaço público”. Nas outras duas ocorrências da expressão, em Mart. *Spect.* 2. 12 e em CIL 6.10151, o contexto não é tão-pouco amoroso, mas adquire o sentido de “regozijo, alegria do povo”. Em princípio, estes contextos não nos ajudarão a compreender o poema que estamos a estudar. Será melhor, pois, focar a nossa atenção na palavra *deliciae*. Já em Plauto encontramos este termo como apelativo entre enamorados, aparecendo, entre outros casos, num contexto paródico junto de uma série de interpelações carinhosas:

*Mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas,
meus ocellus, meum labellum, mea salus, meum sauium,
meum mel, meum cor, mea colustra, meus molliculus
[caseus]¹¹*

Porém, deve reconhecer-se que este substantivo, no plural, com uma determinação por um adjectivo possessivo ou por um genitivo, se fixou como característica da linguagem erótica a partir de Catulo, e é este autor que evoca qualquer estudioso da língua latina quando ouve a expressão. Bom exemplo do que estamos a dizer seriam os

¹¹ Plaut., *Poen.* 365-7.

conhecidos versos *mea dulcis Ipsitilla / meae deliciae, mei lepores*¹². Nas *Bucólicas* virgilianas reaparece o termo com esse sentido que manterá na poesia elegíaca de “que provoca deleite, favorito amoroso”, determinado por um genitivo: *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin / delicias domini, nec quid speraret habebat*¹³. O texto virgiliano tornar-se-á tão conhecido que Propércio parafraseará os versos: *Corydon qui temptat Alexin / agricolae domini carpere delicias*¹⁴. O termo *deliciae*, usado pelos poetas com um sentido erótico, que devia lembrar imediatamente a expressão virgiliana ao leitor erudito (ao qual eram destinados os *priapea*, como bem demonstrou Buchheit), podia ligar-se facilmente à ideia de “favorito de alguém”. Não é difícil imaginar que, num texto paródico como deve ser o *priapeum* que nos ocupa, o emprego do genitivo “populi” junto desta palavra podia dar ao leitor um sentido obsceno de “amante público”, “prostituta”. Não nos deve parecer estranha esta leitura, porque já no *Pseudolus* plautino aparece uma personagem que, interpelando uma meretriz, utiliza a seguinte expressão:

*Phoenicium, tibi ego haec loquor, deliciae summatum
[uirum:
nisi hodie mi ex fundis tuorum amicorum omne huc penus
[adfertur,
cras Phoenicium poeniceo corio inuises pergulam*¹⁵.

Isto é, esta cortesã é “o prazer dos varões mais nobres”, uma prostituta de luxo, que é ameaçada pelo proxeneta com a visita à *pergula*, “o prostíbulo”. Lembremos o dito anteriormente sobre os diferentes tipos de meretrizes em Roma para compreender que a ameaça do *leno* acarreta uma descida na categoria social da escrava,

¹² Cat. 32.1-2.

¹³ Verg., *Ecl.* 2.1-2.

¹⁴ Prop. 2.34.73-4.

¹⁵ Plaut. *Ps.* 225-9.

que pode passar a ser uma prostituta comum, obrigada a aceitar qualquer tipo de clientela. Não será este tipo de prostituta a evocada com a expressão *deliciae populi* do *priapeum* 27? Para reforçar esta ideia podemos ter em consideração o dado seguinte: em muitas ocasiões em Marcial e praticamente sempre em Petrónio a palavra *deliciae* encontra-se aplicada a uma pessoa, num contexto sexual e com a significação de “amante”, “favorito amoroso”. Se pensarmos que estes dois escritores latinos do século I d. C. têm sido considerados pelos investigadores como possíveis autores dos *Priapea* pelas coincidências das suas respectivas obras com o *Corpus* ao nível lexical e estilístico, poderemos chegar à conclusão de que o termo *deliciae* guarda um sentido marcadamente sexual. Em suma, **a interpretação de que “o prazer do povo” seja meramente visual, pela contemplação da dança erótica, não nos parece adequada, e acreditamos que o leitor contemporâneo deve ter compreendido imediatamente que a ambiguidade deslizava de maneira clara para a actividade sexual, entendendo o sintagma como “a que proporciona prazer (de tipo sexual) ao povo”**. Esta interpretação é válida ainda que neguemos a autoria de Marcial ou Petrónio, pois o estilo, contemporâneo, é semelhante.

2. Magno notissima circo. O circo aludido aqui é o Circo Máximo, entre os montes do Palatino e o Aventino. Bem nota Christiane Goldberg¹⁶ que as arcadas do circo, do teatro, dos estádios e das termas eram os lugares favoritos das prostitutas, pois eram discretos e a afluência de homens constante e considerável. Porém, porque receosa de avançar em terreno incerto, acrescenta imediatamente que Quíncia não é uma vulgar meretriz, como se vê claramente pelas habilidades musicais descritas a partir do verso 3. Insinua então duas soluções que explicam o sintagma. Por um lado, pelas indicações da *Ars amatoria* de Ovídio sabemos que o circo era

¹⁶ Op. cit., 160.

lugar apropriado para as aproximações na conquista amorosa¹⁷. Por outro, o estudioso Wille informa-nos de que no circo tinham lugar também alguns espectáculos de dança¹⁸. Ora, a primeira explicação parece-nos insustentável, visto que o presente poema, com os termos *spectantibus* e *turba*, indica de maneira diáfana que a mulher de que se trata é uma profissional, quer da dança erótica quer da prostituição, enquanto que Ovídio fala sempre da conquista amorosa que não implica um pagamento em dinheiro. Quanto à segunda, deve ter-se em consideração que Wille baseia-se, para a sua afirmação, neste mesmo poema, que nós procuramos interpretar de maneira diferente, e numa passagem do *Asno de Ouro* de Apuleio¹⁹ onde se dá conta de uma dança pírrica executada por um tropel de jovens, espectáculo que devia ser comum no circo, mas onde nada se diz de danças eróticas. Além disso, o sentido comum diz-nos que uma dança desse estilo seria difícil de apreciar na imensidade do circo, sobretudo pelos espectadores dos lugares mais afastados, que poderiam desfrutar de uma coreografia de conjunto, mas não de movimentos voluptuosos de cintura.

Nós, portanto, preferimos ficar com a primeira interpretação, a mais evidente para o leitor contemporâneo. Por Juvenal sabemos que, nessa época, as jovens estrangeiras, escravas, eram obrigadas a prostituir-se nos arredores do Circo Máximo, e o termo utilizado para as definir, *lupae*, indica o ínfimo grau social atribuído a estas meretrizes:

*et ad circum iussas prostare puellas.
ite, quibus grata est picta lupa barbara mitra*²⁰.

¹⁷ Cf. Ov. *A. A.* 1.97 ss.

¹⁸ G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam 1967) 198.

¹⁹ Apul. *Met.* 10.29.

²⁰ Juv. *Sat.* 3.65-6.

Este costume podia ter existido desde época antiga, se considerarmos que no comentário do fragmento 1034 de Lucílio (*quem sumptum facis in lustris, circum, oppida lustrans*) a palavra *circum* é substantivo, como opina boa parte da crítica, e não preposição, coisa difícil de determinar por carecermos do contexto. Fosse como fosse, parece haver comum acordo entre os estudiosos em pensar que as actividades das prostitutas romanas se desenvolviam fundamentalmente em dois bairros: no Subura, ao norte do Forum, e no Circo Máximo, ao sul²¹. **O comentário “bem conhecida no Circo Máximo” devia soar ao leitor dos *priapea* suficientemente ambíguo para perceber a malícia da expressão.** O “conhecimento” podia referir-se quer à própria pessoa (os seus clientes a conheceriam) quer ao seu nome, pois a partir dos *graffiti* encontrados em Pompeios podemos imaginar as arcadas e o interior do circo atestados de inscrições com os apelativos –geralmente apodos à grega–, as qualidades e os preços das meretrizes que por essa zona ofereciam os seus serviços²².

3. *Vibratas docta mouere nates*. Autores como Thomason²³ insistiram na estreita semelhança que liga este *priapeum* com a *Copa* da *Appendix Vergiliana*. Os quatro primeiros versos deste poema parecem demonstrá-lo:

*Copa Surisca, caput Graeca redimita mitella,
crispum sub crotalo docta mouere latus,
ebria fumosa saltat lasciua taberna
ad cubitum raucos excutiens calamos.*

²¹ Cf. C. Salles, op. cit., 90.

²² Sobre as características dos *graffiti* em geral, cf. E. Montero Cantelle, op. cit., 11-32. Exemplos de inscrições sobre meretrizes nas 42-6.

²³ R. F. Thomason, *The Priapea and Ovid. A Study of the Language of the Poems* [Nashville (Tennessee) 1931] 47.

Também escrita em dísticos elegíacos, poderia ser traduzida da maneira seguinte:

A taberneira Surisca, cingida a cabeça com um turbante
[grego,
perita em mexer a ondulante cintura ao ritmo do crótalo,
ébria, dança lascivamente na fumosa taberna
sacudindo as roucas varas contra o cotovelo.

Como outros investigadores fizeram notar, o *priapeum* 27 poderia ser uma paródia, pelo menos em determinados versos, do poema da *Appendix*²⁴. Seja paródia ou simples inspiração, parece evidente uma influência da *Copa* sobre o outro poema, e não o contrário. Contribui para esta interpretação o facto de que o que aparece num só verso neste poema que acabamos de traduzir é desenvolvido em dois no outro (a palavra *crotalis* só se lê no terceiro verso). A paródia estabelecer-se-ia, no plano lexical, com a repetição de um sintagma na mesma posição do pentâmetro (*docta mouere*) e a substituição de uma parte corporal por outra (*latus* por *nates*) e o adjectivo determinativo desta por um sinónimo (*crispum* por *uibratas*).

Mas o que parecem esquecer os investigadores que qualificam esta parte do poema como paródia da *Copa* é que a tal paródia só pode existir se, além da variação no plano lexical, se dá também uma variação no plano semântico, que deve ultrapassar a simples substituição de um termo mais ou menos inocente –*latus*– por outro algo mais indecente –*nates*. Segundo nos parece, a diferença consiste na passagem de uma significação unívoca (o movimento da cintura sugere inequivocamente uma dança sensual) a uma calculada ambiguidade: **o movimento das nádegas sugere dança erótica, mas**

²⁴ Cf. C. Morelli, «Note sulla *Copa*», *Studi italiani di filologia classica*, 19 (1912) 235 ss.

ao mesmo tempo pode induzir a visão da actividade sexual. É nesta ambiguidade maliciosa que subsiste a paródia.

4. Pruriginis arma. A identificação da palavra *arma*, através de uma metáfora, com qualquer instrumento apropriado para um determinado trabalho é atestada com frequência na literatura latina. Noutros *priapea*, por exemplo, é normal encontrar referências às armas do deus, designando com este e outros termos do mesmo campo semântico, como é natural, o enorme falo que o caracterizava e com o qual costumava ameaçar os ladrões com os três castigos tipificados: fornicção, pedicção e irrumação, respectivamente para mulheres, rapazes e homens²⁵. Em princípio pode parecer estranho este aposto a *cymbala cum crotalis*, dado que os instrumentos musicais apenas são “as armas da lascívia” num sentido translático, enquanto criadores do ritmo necessário para a dança erótica. Todos os estudiosos do texto parecem compreender a expressão como fruto desse sentido metonímico em que a causa é usada em lugar do efeito.

Porém, se o texto é realmente paródico (e disto nós estamos particularmente convencidos), não o é exclusivamente em relação ao poema mencionado da *Appendix*, mas a muita da literatura latina anterior. Fixemos a nossa atenção, por exemplo, no seguinte fragmento horaciano:

*Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria;
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit*²⁶.

É esta a primeira estrofe de uma ode votiva, que poderia ser catalogada dentro do género epigramático atendendo ao tema e à brevidade; podemos dizer que pertence ao lírico unicamente pela sua métrica, em estrofes alcaicas. Não queremos assegurar que este poema

²⁵ Cf. J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary* (Bristol 1982) 19-22.

²⁶ Hor., *Car.* 3.26.1-4.

em concreto inspirou o autor do *priapeum* 27 (embora a tentação seja forte), mas apenas utilizá-lo como exemplo bem ilustrativo de que não era inusitado, num poema de oferenda, apresentar ao deus os instrumentos musicais ligados à actividade amorosa, por serem utensílios usados na conquista do outro sexo. Neste caso o poeta Venusino apresenta à deusa Venus as suas *arma* (v.3), especificamente a lira (*barbiton*, v.4). Ora bem, sabemos com certeza que no *Corpus Priapeorum* está utilizada, pelos menos uma vez, a palavra *cithara* com o sentido metafórico de *mentula*²⁷. Se para o autor dos *priapea* a *cithara* podia constituir um símbolo fálico, apesar de a forma do instrumento não o sugerir de maneira alguma, com maior motivo o poderia ser o *barbiton*, muito mais alongado (figura 1)²⁸. Se este raciocínio for correcto, **a paródia dos poemas votivos que sugerimos como interpretação deste poema levaria o autor a identificar instrumentos musicais com órgãos sexuais**. Será preciso comprovar agora se existe uma base que permita tal identificação.

5. Cymbala cum crotalis ... et adducta tympana pulsa manu. Faz notar Goldberg²⁹ que os três instrumentos musicais mencionados são de percussão. A explicação, segundo a estudiosa alemã, é que este tipo de instrumentos proporciona o fundo rítmico adequado à música do culto. Já vimos que uma possível razão da menção aos crótalos era também a paródia do poema *Copa*, onde este instrumento é nomeado no segundo verso. Mas comecemos pela expressão do verso 4. Este verso, como já viram outros investigadores, foi inspirado em Ovídio, onde se encontra o mesmo hemistíquio:

*'Quid mihi fiet?' ait: sonuerunt cymbala toto
litore, et adtonita tympana pulsa manu*³⁰.

²⁷ *Priap.* 68.16.

²⁸ Retirámos as três ilustrações de M. P. Guidobaldi, *Vita e costumi dei Romani antichi, 13: Musica e danza* (Roma 1992) 56, 64 e 61.

²⁹ *Op. cit.*, 161-2.

³⁰ *Ov., A.A.* 1.537-8.

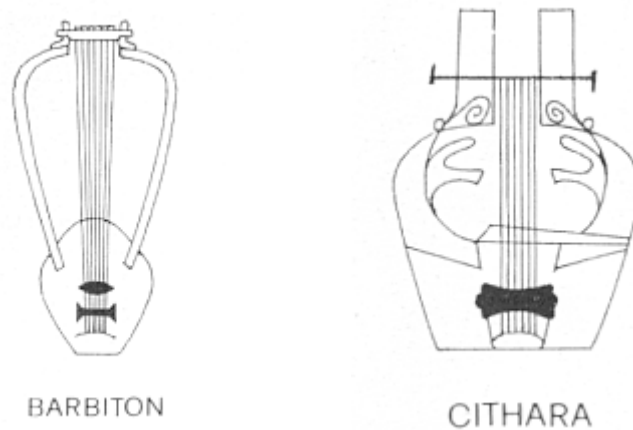


Figura 1

Aqui temos, diga-se de passagem, uma explicação possível para a aparição dos três instrumentos mencionados: os crótalos seriam consequência da imitação da *Copa*, os címbalos e os tambores, da de Ovídio. Só que no fragmento ovidiano os tambores, tocados pelas bacantes em delírio, eram batidos por uma mão exaltada. No *priapeum* 27 são-no por uma mão que não treme, “firme”. **Para nós, *tympana* não é senão um termo eufemístico-burlesco para aludir às nádegas de Quíncia.** É certo que não encontramos a palavra citada nos léxicos sobre latim erótico³¹, mas é preciso dizer que estas obras costumam focar a sua atenção exclusivamente sobre as partes genitais, esquecendo que dentro do erotismo estão incluídas outras zonas

³¹ Cf. J. N. Adams, já citado, ou E. Montero Cartelle, *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios* (Sevilla 1991).

anatômicas. O tom paródico do poema e a leve alteração do verso levam-nos a esta leitura, mas não só. É sobretudo a ligação com os outros dois termos, *cymbala cum crotalis*.

Esta expressão é normalmente vertida num sintagma copulativo, do tipo “címbalos e crótalos”, nas traduções espanhola, inglesa e alemã a que tive acesso, o que quer dizer que os autores destas versões acham a expressão equivalente a *cymbala et crotala*. Nesse caso, por que é que o poeta não o exprimiu assim? Não é válido argumentar razões métricas porque, embora seja certo que, em princípio, *crotala* (: : : .) não cabe no hexâmetro, nada impedia ao poeta formular o dístico doutra maneira. Valha como exemplo a seguinte alteração:

*tympana pulsa manu firma, pruriginis arma,
et crotal(a) et ponit cymbala clara deo,*

Que apresentaria a escansão seguinte:

— : : — : : — | — — | — — : : — : :
— : : : — — — | — : : — : : : —

O nome do deus seria substituído pelo geral *deo*, mas dentro da literatura priápica não é inhabitual uma tal substituição. Sirva isto para demonstrar o que de todos é sabido ou, pelo menos, deveria ser: não se pode argumentar com razões métricas para justificar as escolhas do poeta, se não estivermos a falar de um mau poeta, o que não é o caso do autor dos *priapea*. Outros motivos devem explicar o emprego da subordinação em troca da coordenação. Em primeiro lugar, parecem claras razões estilísticas: a repetição de “c” (*cymbala cum crotalis*) era desta maneira acentuada, formando uma aliteração muito próxima da cacofonia, de igual forma que cacofónico resultava o encontro de sílabas iguais em final e princípio de verso (*Priapo* / *ponit*). Mas, será que existiam outras razões para além das puramente estilísticas?

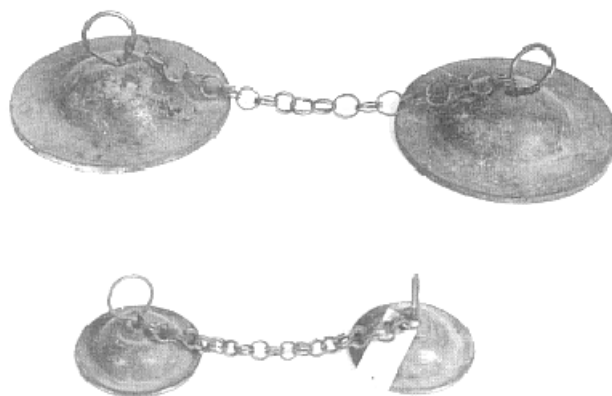


Figura 2



Figura 3

Os címbalos eram uma espécie de pratos metálicos, de tamanho menor que os actuais. A melhor definição é oferecida por Cassiodoro³²: *cymbala...sunt ex permixtis metallis paruissimae phialae compositae, uentricula sua in lateribus habentes, quae artificiosa modulatione collisae, acutissimum sonum delectabili consonatione restituunt*. Isto é: “os címbalos são minúsculos pratos fabricados de uma liga metálica, que têm as suas barrigas nos lados, e que, ao serem entrechocados com cadência artística, produzem um som muito agudo de agradável harmonia”. Alguns destes címbalos encontrados em vestígios arqueológicos provam que nem todos eram tão minúsculos como afirma Cassiodoro (figura 2). Os crótalos são bem mais difíceis de descrever, dado não haver acordo em todas as fontes. Costumam ser traduzidos por “castanholas”, mas esta simplificação pode induzir em erro: a utilização de crótalos e castanholas pode ser semelhante, mas nem a forma nem o som produzido pelo instrumento antigo condizem com os do moderno. Um relevo do frontal de um sarcófago proveniente de Óstia, conservado no Museo Nazionale Romano mostra um bailarino com o que poderiam ser uns crótalos, acompanhado de um tocador de tímpano (figura 3). O texto anteriormente visto do poema *Copa* parece demonstrar que o instrumento constava de umas canas que se faziam entrechocar para produzir o som (v.4), o que coincidiria com a imagem do dito sarcófago.

Não encontramos na literatura latina uma definição tão completa como a de Cassiodoro para o címbalo, mas temos, pelo menos, um texto de Marciano Capela³³ onde se descreve o som produzido pelo instrumento: *magno tympani crepitu crotalorumque tinnitu*. O substantivo *tinnitus* não deixa lugar a dúvidas: tratava-se de um tinido, um som agudo e nítido que só pode ser provocado pelo

³² Cassiod. *Psalm.* 150.5.

³³ Mart. Cap., *De nupt.*, 2.133.

bater de instrumentos metálicos. Poderíamos admitir, então que, tal como as descreve Tranchefort, as ditas canas tinham nas extremidades pequenas peças metálicas semelhantes a diminutos címbalos³⁴, o que explicaria a forma moderna destes crótalos. Mas, segundo a nossa opinião, a forma ou o som deste instrumento pouco interessa neste *priapeum*, mas sim a semelhança do termo com o utilizado para designar um tipo de brincos de pérolas, *crotalia* (sempre utilizado no plural). Não há muitos exemplos desta palavra na literatura —de facto, só é usada por dois autores, Plínio-o-Antigo, por quem sabemos que o uso da palavra era recente na sua época, e Petrónio—, mas existe um que é particularmente interessante. Trata-se de um fragmento da *Cena Trimalcionis* onde uma mulher está a gabar-se das suas jóias:

*Nec melior Scintilla, quae de ceruice sua capsellam detraxit aureolam, quam Felicionem appellabat. Inde duo crotalia protulit et Fortunatae in uicem consideranda dedit et 'domini' inquit 'mei beneficio nemo habet meliora'. 'quid?' inquit Habinnas 'excatarissasti me, ut tibi emerem fabam uitream. plane si filiam haberem, auriculas illi praeciderem. Mulieres si non essent, omnia pro luto haberemus.'*³⁵

Que poderíamos traduzir da seguinte maneira:

E não ficou atrás Cintila; esta puxou dum saquinho dourado que levava ao pescoço, a que dava o nome de Felicião. Daí tirou dois brincos de pérolas e, por sua vez, deu-os a apreciar a Fortunata, dizendo: “Graças ao meu marido, ninguém os possui melhores”. Habinas interveio: “Como não?! Deixaste-me liso para que te comprasse essa fava de vidro. Se eu tivesse uma filha, com certeza cortava-lhe as

³⁴ F. R. Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde*, vol.1 (Paris 1980) 48.

³⁵ Petr. *Sat.*, 67.9-10.

orelhas. Se não houvesse mulheres, tudo teríamos ao preço da chuva.

O sentido de “brinco de pérola” é muito claro neste fragmento. A formação deste termo viria a partir do som tintinante produzido pelas pérolas ao soar. Como já dissemos anteriormente, Petrónio tem sido considerado por alguns estudiosos como o autor do *Corpus Priapeorum*; aceitemos esta teoria ou não, não se pode negar as estreitas conexões de língua e estilo entre ambos os textos, *Satyricon* e *Priapea*, obras seguramente quase contemporâneas. Podemos então assumir, sem receio de correr risco algum, que o poeta que cantou as excelências de Quíncia conhecia o significado da palavra *crotalia*.

É momento agora de retornar à expressão *cymbala cum crotalis* e à pergunta formulada por nós pouco antes: haverá algumas razões que a justifiquem para além das puramente estilísticas? A utilização do ablativo permitiria ao poeta jogar com uma anfibologia; numa época em que os dativos e ablativos plurais dos temas em *-io-* da segunda declinação eram pronunciados e transcritos com a forma *contracta*, *crotalis* podia ser entendido quer como ablativo de *crotala* quer de *crotalia*. Se pensarmos que os címbalos têm uma clara forma de seio de mulher (cf. figura 2), e que as pérolas podem muito bem ser tomadas metaforicamente por bicos, a maliciosa fórmula *cymbala cum crotalis* jogaria com a tradicional união destes dois instrumentos³⁶, mas incluindo uma imagem metafórico-burlesca: **Quíncia oferece ao deus os “címbalos com os seus crótalos ou pérolas”, isto é, os seios com os seus bicos, que, junto com os tambores (*tympana*) –isto é, as nádegas– batidos com mão firme, completam a paródia dos epigramas votivos e explicam os instrumentos escolhidos**, que, como Goldberg viu, são todos de percussão. A referência burlesca às partes eróticas femininas deixa de lado, como é natural, o próprio órgão sexual, guardando nisto as características próprias da literatura

³⁶ Cf. Apul. *Met.*, 8.24; 9.4; Front. *De Orat.*, 14.

erótica em geral e priápica em particular, onde a menção aos *genitalia* femininos só se produz em contextos de invectiva, nunca em tom laudatório ou meramente descritivo³⁷.

6. Interpretado desta maneira, o tópico do *do ut des*, tão característico dos poemas votivos e reflectido no **pro quibus** do verso 5, adquire uma nova perspectiva: **Quíncia está a oferecer na verdade o seu próprio corpo ao deus, os seus favores sexuais.**

7. **Vt semper placeat spectantibus ... tentaue ... sit sua turba.** Assim, os dois versos finais continuariam a brincadeira do autor. De uma maneira estrita, Quíncia estaria a solicitar ao deus uma beleza imperecível para agradar (e, portanto, excitar) aos que a virem. O termo *spectantibus* (v.5), que pode ser utilizado em determinados contextos como sinónimo de *spectatoribus*, não está tão especializado como este último, e é por isso que permite ao autor continuar a ambiguidade mantida durante todo o poema: **poderia tratar-se dos espectadores, mas também, simplesmente, de quaisquer homens que olhem para ela, clientes potenciais.** Com esta explicação ganha sentido completo o verso final: o jogo de palavras com *tenta* e a pouca precisão do termo *turba* permitiria ao poeta brincar com a duplicidade semântica: Quíncia, como dançarina poderia solicitar que o seu público permanecesse sempre atento; como prostituta, que os seus clientes permanecessem sempre em erecção, a exemplo do deus. Por isto, propomos a tradução de determinados termos por outros que permitam continuar a ambiguidade: *cymbala cum crotalis* por “os címbalos com os seus crótalos” em vez de “os címbalos e os crótalos”, *placeat spectantibus* por “agradar aos que a contemplem”, em vez de “agradar aos espectadores” e *tenta turba* por “clientela em tensão” em vez de “público atento”.

Ao longo desta intervenção quisemos demonstrar que a leitura feita até agora do *priapeum* 27 é superficial. A interpretação dos

³⁷ Cf. A. Richlin, op. cit., maxime 44-56.

leitores contemporâneos do autor há-de ter sido diferente da nossa. Através de uma melhor compreensão da cultura e do léxico da época podemos ver a riqueza de matizes de um poema tão bem construído como engenhoso. Segundo a nossa nova leitura, a composição afastar-se-ia da forma normal dos epigramas votivos e consistiria mais propriamente numa paródia de tais epigramas. A anfibologia, sugerida desde o princípio e mantida até o fim, é um recurso humorístico genial que exige a cumplicidade intelectual do leitor e que prova o talento e capacidade artística do autor. O conteúdo erótico, sexual e até obsceno do texto não deve ser motivo para nos privarmos da apreciação artística da sua perfeição formal e da riqueza do seu caleidoscópico e humorístico sentido.

A paródia e as suas implicações didáticas

PAULO SÉRGIO FERREIRA

Fac. de Letras — Coimbra

Os anti-heróis do *Satyricon* estão em casa do excêntrico Trimalquião. Depois do possessivo anfitrião importunar Encólpio, Ascilto e Gíton com novo jogo de palavras (*Satyr.* 68.3),

seruus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamauit subito canora uoce:

*interea medium Aeneas iam classe tenebat.*¹

um escravo que, aos pés de Habinas estava sentado, por ordem, segundo creio, do seu senhor, exclamou subitamente com voz canora: «entretanto já Eneias ganhava o alto mar com a sua frota».

O comentário de Encólpio é significativo (*Satyr.* 68.5):

*nullus sonus umquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos uersus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit.*²

¹ *Satyr.* 68.4. O verso citado é de *Aen.* 5.1.

² Petronius, *Satyricon reliquiae* (edidit Mueller Konrad), Stuttgartiae et Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1995, 64: *Satyr.* 68.3-4.

Som algum jamais ressoou tão estridente nos meus ouvidos: com efeito, além da flutuante barbárie quer da subida, quer da descida do griteiro, misturava versos das atelanas, de tal forma que, pela primeira vez, até Virgílio me pareceu insuportável.

O passo citado é muito importante porque descreve o contexto social próprio do exercício paródico: é num festim que o escravo recorre a esta estratégia para divertir os convivas. Além disso, apresenta a reacção de uma personagem perante outra, que utiliza um discurso semelhante ao seu. Efectivamente, o escravo de Habinas canta com bruscas variações do tom de voz um verso épico (*Aen.* 5.1), misturado com outros das atelanas. Também Encólpio, o narrador, recorre frequentemente a temas e motivos do romance sentimental, a versos da épica e da tragédia, à epistolografia e aos tratados morais, entre outros géneros, para descrever situações típicas do mimo, da comédia e da sátira. Embora não mencione directamente o termo “paródia”, o anti-herói refere o canto e o cómico, aspectos que, segundo os antigos, andavam associados à definição deste conceito. Por outro lado, o passo é significativo para mostrar a importância do leitor na decodificação da paródia. Certamente o escravo não pretendia tornar Virgílio insuportável: procuraria talvez alardear a sua cultura. A repulsa perante aquela actualização da poesia virgiliana resulta, em grande medida, da particular sensibilidade e da formação intelectual do leitor.

Παροδία é uma palavra composta por παρὰ, ‘ao longo de’, ou ‘contra’, e ὀδή, ‘canto’. Juntando ambos os elementos, teremos algo como ‘ao longo de’, e/ou ‘contra o canto’.³ Podemos, pois,

³ Embora o termo “canto” pudesse inicialmente ser sinónimo de poesia épica ou de hinos, Ateneu, em *Dipn.* 14.638b, acrescenta que o alvo da paródia podia ser outro tipo de composições poético-musicais: as que eram acompanhadas pela cítara. De acordo com Householder, Ferd W., em “ΠΑΡΩΔΙΑ”: *CP* 39 (1944) 1-9, 2, o sentido básico do termo παροδία é o

concluir que o alvo da paródia é uma estrutura codificada de letra e música, e que a relação que mantém com o objecto é marcada pela ambivalência da identificação e do distanciamento parciais.⁴ Objectivamente, a palavra não apresenta qualquer elemento que a relacione directamente com o cómico. O sentido do termo é basicamente neutro: paródia é imitação com diferença.⁵

Que o adjectivo παρωδός, -όν podia designar uma insinuação obscura, mostram-no os seguintes versos, que Eurípides coloca na boca de Clitemnestra, em *IA* 1147:⁶

Ἄκουε δὴ νυν: ὅνκαλύψω γὰρ λόγους,
κοῦκέτι παρωδοῖς χρησόμεσθ' αἰνίγμασιν.

*Presta, agora, atenção: vou falar sem quaisquer rodeios,
nem enigmas.*

Esta acepção do adjectivo mostra que Koller não tem razão ao afirmar que o termo παρωδία, surgido no fim do séc. V, tinha inicialmente um sentido estritamente técnico. De acordo com este crítico, descreveria a separação entre a literatura e a música. De facto, ᾠδὴ anteriormente, reunia em si o λόγος, o ritmo e a harmonia.

de «singing in imitation, singing with a slight change [e. g., of subject matter]». Ainda que o elemento ᾠδὴ, segundo este crítico, se refira ao texto paródico, a verdade é que Koller, Hermann, em “Die Parodie”: *Glotta* 35 (1956) 17-32, 18, considera que corresponde ao alvo parodiado. A paródia é, pois, para o investigador, um modo de recitação dirigido contra o canto. Também me parece que ᾠδὴ diz respeito ao alvo e não ao texto paródico em si.

⁴ Os críticos pós-renascentistas diziam que a relação da paródia com o alvo era marcada quer pela oposição quer pela consonância, o que os alemães designam por *Gegengesang* ou *Beigesang* (Cf. Rose, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and post-modern*. (Cambridge 1993) 49).

⁵ O *Thesaurus Graecae linguae*, ab Henrico Stephano constructus, define assim παρωδέω: Canticum uel carmen ad alterius imitationem compono. Sic autem compositum canticum uel carmen παρωδὴ et παρωδία appellatur. Vnde παρωδεῖν exp. Parodias scribere.

⁶ *Euripides Fabulae* (edidit Diggle, J.), Oxonii e typographeo Clarendoniano. vol. III, 1994, 403.

Householder distingue três tradições no uso do vocabulário paródico: a primeira tem que ver com o emprego do termo *παρωδία* como sinónimo de *épica zombeteira*; a segunda corresponde ao sentido com que os gramáticos, na tradição dos escoliastas aristotélicos, utilizam palavras como *παρωδία* e *παρωδέω*: citação literal; transcrição com alteração de uma ou mais palavras; paráfrase; ou imitação, na comédia, da gramática e do ritmo de breves passos da tragédia, da lírica ou da *épica*.

A terceira tradição, isto é, a dos retóricos e, por extensão, da conversação educada, difere da anterior em dois pontos: enquanto a *paródia*, para os gramáticos, consiste na transposição, para um contexto em verso, de outro verso ou de um conjunto de versos, já os retóricos consideram, em geral, tratar-se da transposição de um passo de poesia para um contexto em prosa ou um discurso coloquial. Quintiliano, segundo o próprio Householder, infirma esta ideia, ao escrever, em 9.2.35:

*Incipit esse quodam modo παρωδή, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in uersificationis ac sermonum imitatione seruat.*⁷

Neste caso, a figura aproxima-se de certo modo da paródia, um termo retirado dos cantos modulados à semelhança de outros, mas abusivamente conservado para designar uma imitação de discursos em verso ou em prosa.

Conclui que, neste passo, o uso do termo *παρωδία* em 6.3.97 é uma especialização do uso de *παρωδή*.

A segunda diferença consiste no facto de só os gramáticos recorrerem a termos como *παρωδία* ou *παρωδέω* para descreverem citações literais.

⁷ Quintilien, *Institution oratoire* (texte établi et traduit par Cousin, Jean), (Paris 1978) tome V, livres VIII et IX, 179.

Quanto à primeira tradição, já vimos (nota 3 deste trabalho) que também se faziam paródias de canções, compostas para a cítara, de hinos e de fábulas mitológicas. No que diz respeito ao passo de Quintiliano citado (9.2.35), o problema consiste basicamente em saber se os genitivos *uersificationis* e *sermonum* são subjectivos, como pretendem Householder e Lelièvre, ou objectivos, na linha do pensamento de Koller. Para melhor compreendermos o passo, convém analisá-lo à luz das palavras que o teorizador escreve antes: em 9.2.29, iniciara Quintiliano uma reflexão sobre a importância das προσωποποιίαι ou, segundo os Romanos, *sermocinationes*, para a retórica. É curioso verificar que o “fingimento” subjacente à atribuição de um discurso a outrem, pelo locutor criado, justifica igualmente a invenção de um texto nos mesmos moldes de outro. O que as duas estratégias referidas têm em comum é o facto de serem modos de imitar. A *sermocinatio*, porém, imita ditos; a paródia, escritos. Segue-se um exemplo de inversão paródica de um texto em prosa, retirado do discurso de Asínio na defesa de Libúrnia:

‘Mater mea, quae mihi cum carissima, tum dulcissima fuit, quaeque mihi uixit bisque eodem die uitam dedit’ et reliqua, deinde: ‘Exheres esto’. Haec cum per se figura est, tum duplicatur quotiens, sicut in hac causa, ad imitationem alterius scripturae componitur. Nam contra recitabatur testamentum: ‘P. Nouanius Gallio, cui ego omnia meritis-simo uolo et debeo pro eius animi in me summa uoluntate’, et adiectis deinceps aliis: ‘Heres esto’.

‘Minha mãe, que foi objecto da minha profunda afeição, por um lado, e da minha extremada ternura, por outro, que para mim viveu e duas vezes, no mesmo dia, a vida me deu’ etc., e continua: ‘seja deserdada.’ Esta é, por si só, uma figura, e duplica-se todas as vezes que, tal como no presente caso, para imitação de outra que há-de ser escrita, se compõe. Pelo

contrário, o testamento rezava assim: ‘P. Novânio Galião, a quem, na qualidade de meu benfeitor, eu tudo quero e devo, como testemunho do meu reconhecimento pela sua grande afeição para comigo’ (seguem-se outras considerações): seja meu herdeiro’.

O exemplo escolhido por Quintiliano não podia ser mais elucidativo para esclarecimento do problema que nos ocupa. Antes de mais, as palavras de Asínio constituem uma paródia de um testamento, isto é, de um texto em prosa. Por outro lado, essa paródia não consiste na transposição de um passo desse texto, alterado, para outro contexto também em prosa: antes reflecte apenas a transformação de um discurso original no contexto de um processo judicial. O trecho citado surgiria, certamente, na sequência de determinado discurso do orador. Contudo, Quintiliano omite-o, desvalorizando claramente a sua importância. Em suma, Koller parece ter razão, ao dizer que o elemento ὡδή, de παρωδή, se refere ao alvo e não ao texto paródico em si.

Insistimos neste ponto porque tem suscitado algumas dúvidas entre as modernas autoridades na matéria: Margaret Rose, por exemplo, segue as teorias de Householder e de Lelièvre.⁸ O composto “contracanto”, com que Linda Hutcheon traduz παρωδία, também não é suficientemente claro.⁹ Além disso, a identificação de um texto paródico com um canto exprime uma concepção reducionista do termo: a paródia é uma modalidade que pode existir por si, ou em função de outras modalidades ou categorias.

⁸ Rose, 7-8.

⁹ Hutcheon, Linda, *Uma teoria da paródia* (trad. de Pérez, Teresa Louro) (Lisboa 1985) 47-48.

Referindo-se ao tipo de objectos imitados como critério de distinção das diversas artes, Aristóteles alude, em *Po.* 1448^a, à paródia nos seguintes termos:¹⁰

Καὶ γὰρ ἐφ' ὃ ῥχήσῃ καὶ αὐλήσῃ καὶ κιθαρίσῃ ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ Θάσιος, ὁ τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος, καὶ Νικοχάρης, ὁ τὴν Δειλιάδα, χείρους.

De facto, também na dança e na música, tocada com o aulo e com a cítara, podem ocorrer estas diferenças, tal como na prosa e nos versos sem acompanhamento musical. Por exemplo, Homero descreve os homens tornando-os melhores que a realidade; Cleofonte, semelhantes; e Hegémon de Tasos, o inventor da paródia, e Nicócares, o autor de Diliáda, piores.

Já o Estagirita, no parágrafo anterior, havia feito semelhantes discriminações em relação aos pintores: os seres humanos, retratados por Polignoto, eram melhores do que na vida real; piores, os pintados por Páuson; iguais, os das telas de Dionísio. O teorizador acaba por estender, ao ditirambo e aos hinos, à tragédia e à comédia, a aplicação do mesmo critério: a primeira e a última das espécies referidas apresentam personagens melhores do que as pessoas reais; a segunda e a terceira, piores. Podemos, então, concluir que a paródia se encontra num plano semelhante ao de certo tipo de pintura, ao do ditirambo e ao das comédias, uma vez que tem por alvo os defeitos dos homens.

Aristóteles parece, pois, sugerir que a paródia é uma τῶν εἰδῶν, ‘das modalidades’ artísticas. E reforça esta posição, ao atribuir

¹⁰ Aristote, *Poétique* (texte établi et traduit par Hardy, J.) (Paris 1990) 31. Este exemplo contradiz a ideia, referida por Koller, 18, segundo a qual, no início, παρωδία teria sido um termo técnico.

a Hegémon de Tasos a invenção de tal modalidade.¹¹ Efectivamente, antes dele, já Hipónax, Epicarmo e Cratino tinham elaborado algumas

¹¹ Ao falar de autores de tratados sobre banquetes, escreve Ateneu, em *Dipn.* 1. 5b: ... καὶ Μάτρεας ὁ Πιταναῖος ὁ παρωδὸς καὶ Ἥγημων ὁ Θάσιος ὁ ἐπικληθεὶς Φακῆ, ὃν τῇ ἀρχαίᾳ κωμῳδίᾳ τινὲς ἐφτάττουσιν. «... e Mátreas de Pítane, o parodista; Hegémon de Tasos – conhecido por “Lentilha” – que alguns situam entre os autores da Comédia Antiga.» [Athenaeus, *The deipnosophists* (edited by Warmington, E. H, with an English translation by Gulik, Charles Burton) vol. I, Cambridge, Massachusetts - London, Loeb, 1969, 21. Parece, portanto, que, além de escrever paródias, Hegémon também elaborou algumas peças de Comédia Antiga. Isto vem provar a estreita relação que a paródia antiga sempre manteve com o cómico e com a comédia. Esta ideia é reforçada por outro passo de *Deipn.*, 4.158d, onde se lê: ὦν καὶ Σώματρος ὁ Φάγιος παρωδὸς μέμνηται ἐφ’ ὁράματι βακξίδι λέγων οὕτως «Até o parodista – ‘lentilha’, Sópatro, as menciona numa peça, *Bacchis*, nestes termos:...» [Athenaeus, *The deipnosophists* (edited by Page, T. E., with an English translation by Gulik, Charles Burton) vol. II, London - Cambridge, Massachusetts, Loeb, 1967, 221]. *Bacchis* era, na verdade, uma comédia. Estes passos tornam-se, porém, mais claros se os analisarmos à luz de outro do mesmo Ateneu (*Dipn.* 15. 897f - 699b), que não transcreveremos na sua totalidade por ser excessivamente longo. Começa o autor por citar o parodista Mátron (καὶ κατὰ τὸν παρωδὸν Μάτρωνα), que reproduz literalmente um verso da *Iliada* (11.825); e, alterando alguns termos, adapta o sentido de outros versos (9.429, 22.52; *Od.* 17.283 e 10.494). Cinulco, a personagem que está a falar, alude, em seguida, a Eubeu de Paros, o mais famoso de todos os parodistas, que atingiu o apogeu na época de Filipe. Cita depois Polémon, segundo o qual os Beoto e Eubeu excederam os parodistas anteriores graças à grande perspicácia do seu engenho (διὰ τὸ παίζειν ἀμφιδεξίως). Atribui ao iambógrafo Hipónax a invenção desta modalidade (εὐρετὴν μὲν οὖν τοῦ γένους Ἰππώνακτα φατέον τὸν ἱαμβοποιόν, e cita alguns dos seus *Hexámetros*. Torna-se difícil interpretar os passos de paródia citados na medida em que não temos acesso ao contexto original em que foram escritos.

Epicarmo de Siracusa também utilizou a paródia em algumas peças, assim como Cratino, poeta de Comédia Antiga., em *Os filhos de Euneu*. Ainda de acordo com Cinulco, chamavam, a Hegémon de Tasos, Papa de Lentilha, pelo facto de, segundo o próprio, depois de ter regressado a Tasos, ter sido vaiado com papa suja. Depois de ter justificado a sua necessidade de subir ao palco, sentiu o apoio de Palas Atena que lhe deu o apelido e o apoio para obter êxito com as suas peças. Hermipo, outro autor de comédia antiga, também compôs paródias. Τούτων δὲ πρῶτος εἰσῆλθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας τοὺς θυμελικούς Ἥγημων καὶ παρ’ Ἀθηναίοις ἐνίκησεν ἄλλαις τε

imitações com diferenças. A paródia, contudo, não atingiu, com estes autores, o estatuto de “modalidade” artística, que o anterior lhe conferiu. Se acrescentarmos, portanto, este novo dado ao sentido dos elementos que constituem o termo paródia, obtemos a seguinte definição: modalidade artística paralela e/ou contrária ao canto, que imita os homens, tornando-os piores do que são na realidade.

Atribui, ainda, o teorizador a Nicócares a autoria de *Diliada*. De acordo com a *Suda*, pertencem igualmente a este comediógrafo ático as paródias mitológicas *Amimone*, *Galateia*, *Festim de Héracles*, *Héracles corego* e *Centauros*, entre outras. Embora Householder afirme que o mais antigo sentido de *παρωδία* é o de epopeia zombeteira,¹² a verdade é que, como a *Suda* atesta, além do universo épico, também o mitológico era alvo desta modalidade.

Baseando-se na oposição entre *ῥαψωδός* “devising song, an original singer”, e *παρωδός*, “singing in imitation, an imitative singer”,¹³ Householder põe a hipótese de a paródia ter surgido quando os bardos errantes compunham e recitavam os seus hinos e epopeias nos festivais jónicos. Em ambiente de festa, os primeiros *παρωδοί*, provavelmente amadores, no final dos concursos, improvisariam paródias da épica para divertirem os conterrâneos.

Para Lelièvre, as primeiras manifestações paródicas teriam a marca de profissionais. Só estes dominavam a técnica que

Παρωδίαῖς καὶ τῇ Γίγαντομαχίᾳ. «Mas, destes, o primeiro a participar em concursos no palco foi Hegémon, que obteve vitórias em Atenas com outras paródias, mas especialmente com aquela sobre a *Gigantomaquia*.» *A batalha dos banheiros* é da autoria de Eubeu [Athenaeus, *The deipnosophists* (edited by Warmington, E. H., with an English translation by Gulik, Charles Burton) London-Cambridge, Massachusetts 1971) vol. VII, 240 - 247]. Segundo Householder, 4 n. 9 e 10, os parodistas recebiam prémios nos festivais de Atenas e de Erétria.

¹² Householder, 3. Das cerca de oitenta ou noventa ocorrências de termos relacionados com *παρωδία*, oito ou nove dizem respeito a este sentido (4).

¹³ Householder, 8. Embora, por regra, traduza as citações em inglês, como, neste caso, se trata de uma definição, mantenho os termos ingleses, temendo desvirtuar o sentido da mesma.

possibilitava a imitação cómica de uma obra séria.¹⁴ Em favor desta teoria abona o facto de Aristóteles considerar Homero, o autor de *Margites* (*Poét.* 1448b- 1449a).

Para Moser e Weland, citados por Lelièvre, a paródia resultaria de um processo de adaptação, às situações do quotidiano, de versos de obras literárias.¹⁵ O autor de “The basis of ancient parody” acaba por relegar esta hipótese para segundo plano por falta de exemplos histórico-literários que atestem a sua veracidade. O crítico parece, porém, ignorar o testemunho de Lúcio Flávio Filóstrato, em *Vitae Sophistarum* 1.5. Efectivamente, a respeito de um sofista, de nome Filóstrato, que estudara filosofia com Cleópatra e, por influência desta, adoptara um estilo floreado, costumavam alguns, em jeito de paródia (παρώδουν), dizer:¹⁶

Πανσόφου ὀργὴν ἴσχε Φιλοστράτου, ὃς Κλεοπάτρα

νῦν προσομιλήσας τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη.

*Do sensato Filóstrato adquire o temperamento aquele que,
com Cleópatra,/ por ter tratado tão intimamente, cores como
as dela tomara.*

Ao aconselhar Cirno a mostrar-se afável, em vez de intransigente, perante os amigos, escreve Teógnis de Mégara, em 215-6:¹⁷

Πουλύτου ὀργὴν ἴσχε πυλυπλόκου ὃς ποτὶ πέτρῃ

τῇ προσομιλήσει τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη.

¹⁴ Lelièvre, F. J., “The basis of ancient parody”: *G&R* 1 (1954) 66-81, 79.

¹⁵ Id., 78.

¹⁶ O livro utilizado é *Philostratus and Eunapius. The lives of the sophists*, da Loeb, de 1968. Warmington, E. H. é o editor e Wrigth, Wilmer Cave, o tradutor.

¹⁷ Cito a partir da edição de *Theognis* da Teubner, editada, inicialmente, por Diehl, Ernestum, e, de novo, por Young, Gouglas, em 1971, 15.

*Do polvo astuto aprende o comportamento, aquele que,
contra a pedra,/ em que se vai fixar, o seu aspecto parece
tomar.*

Ateneu, em *Dipn.* 7.317^a, cita, textualmente, estes versos de Teógnis, e Juliano, em *Misopogon* 349D, também a eles alude. O conselho adquirira o estatuto de provérbio.

Este exemplo mostra-nos que a explicação de Moser e Weland não é infundada. Verificamos, além disso, que a paródia de um texto está ao serviço da crítica da eloquência de terceiros.

Da primeira teoria interessa realçar a atitude lúdica, resultante de uma recepção criativa e construtiva do texto literário. É com o intuito de divertir os concidadãos que o parodista inverte comicamente o sentido de uma obra séria. Propor aos alunos, como meta para o estudo de determinado texto, a elaboração de uma paródia do mesmo, seria um projecto demasiado ambicioso. Já seria praticável, contudo, apresentar-lhes um texto paródico como ponto de partida e de chegada para o estudo de outra obra ou autor. Efectivamente, para interpretar o texto paródico, o leitor tem de conhecer não só o hipertexto,¹⁸ mas também os mecanismos de transformação do mesmo. Como se pode deduzir da explicação de Lelièvre, trata-se de um conjunto de competências que autor e leitor do texto paródico têm de partilhar. Não nos podemos, de resto, esquecer que o parodista é, antes de mais, leitor do texto parodiado.

Quanto à terceira hipótese, reflecte a importância da paródia como processo de análise crítica da realidade. Através do confronto entre o universo ficcional e o real contemporâneo, autor e leitor do texto paródico criam modelos de compreensão do mundo que condicionam o seu modo de interagir com os outros. Não queremos,

¹⁸ Hipertextualidade é uma das subcategorias da transtextualidade. Consiste, no dizer de Gérard Genette, na relação, diferente do comentário, que dois textos estabelecem entre si (*apud* Jardon, Denise, *Du comique dans le texte littéraire* (Bruxelles 1988) 173-174).

certamente, fazer dos nossos alunos uma espécie de anti-heróis do *Satyricon*, que, a propósito de situações triviais, citam constantemente passos da épica e da tragédia. Pretendemos antes alargar os seus horizontes através do conhecimento de outras realidades e valores.

Enquanto sinónimo de épica zombeteira, a paródia consistia, inicialmente, no tratamento de temas e motivos triviais, por meio de uma linguagem característica dos géneros graves. A *Batrachomyomachia* é uma manifestação desta modalidade artística. A intenção cómica estava subjacente à criação de obras deste tipo. O passo de Filóstrato transcrito sugere, porém, que se revela reducionista definir paródia como modalidade artística com aquelas características. Na verdade, neste caso, o alvo não é uma epopeia e o objectivo último não se limita a criar comicidade; passa também pela crítica à eloquência de terceiros. Por outro lado, não é uma obra, na sua totalidade, o alvo da paródia: antes um dístico apenas. Enfim, enquanto modalidade artística, a paródia apresenta uma natureza e processos completamente diferentes dos que caracterizam, a título de exemplo, a comédia, a tragédia ou a epopeia.

O passo do discurso de Demóstenes, citado por Dionísio de Halicarnasso, no c. 54 do ensaio crítico sobre aquele político, ajuda-nos a perceber melhor estas ideias:¹⁹

Ταῦτα ἔνεστι προφέρεσθαι ἡδονῇ ἐν παρωδικοῖς
μέλεσιν ὅσπερ ἱστορίαν;

*Poderiam estas palavras ser proferidas para
entretenimento, em tons paródicos, como se de história se
tratasse?*

¹⁹ Dionysius of Halikarnassus, *The critical essays* (edited by Warmington, E. H., with an English translation by Stephen Usher, M. A.) vol. I (Cambridge, Massachusetts-London 1984) 444-445. O autor está a falar da importância da dicção na oratória.

Se, de acordo com Aristóteles, a paródia era uma modalidade artística como as demais, Dionísio de Halicarnasso considera-a uma estratégia discursiva ao serviço do intuito lúdico do género historiográfico. Na verdade, estes dois modos de encarar o fenómeno paródico não se opõem: o segundo constitui uma das vertentes do primeiro.

Em *Po.* 1448^b 34 - 1449^a, o Estagirita diz-nos que

Ὡςπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ’ ὅτι καὶ μιμήσις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὰ τῆς κωμωδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥςπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.

Assim como, em relação aos géneros nobres, Homero foi o maior poeta (pois só ele compôs obras que, além de serem belas, constituem imitações dramáticas), foi também o primeiro a esboçar as formas da comédia, fazendo um drama, não de censura, mas do riso. O Margites, com efeito, tem semelhanças com as comédias, assim como a Odisseia, com as tragédias.

Se, entre as “semelhanças” referidas, se contar a imitação dos homens, tornando-os piores do que são na realidade, então é em Margites que devemos procurar os primeiros esboços de paródia. Embora Aristóteles atribua esta obra a Homero, a verdade é que alguns situam a sua composição em época posterior. Talvez a rigidez, imposta pela definição de modalidade como uma unidade de forma e conteúdo, não tenha permitido a Aristóteles ver na épica as primeiras manifestações paródicas. Estas encontram-se, porém, na *Ilíada* e na *Odisseia*. A título de exemplo, cito apenas um caso, retirado da

primeira epopeia. Filodemo, em Hom. 17.31, alerta-nos para o facto, ao dizer que Homero poderia apontar um defeito de Agamémnon, em Il. 2.228, 231, ἄν μὴ παρωδῇ λάθῃ φλυαροῦτος, «se não estivesse oculta a paródia do que está a dizer tolices». Trata-se efectivamente de paródia, porquanto o narrador homérico cita, com distanciamento crítico, o discurso de uma personagem. Efectivamente, a respeito de Tersites, a personagem que dirige duras críticas ao Atrida, escrevia Homero, em Il. 2.216: αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε· «Era o homem mais indigno que de Tróia se aproximou.» A paródia do discurso de uma personagem está aqui ao serviço da sátira da mesma.²⁰ Não nos parece que o termo εἶδος 'modalidade', utilizado por Aristóteles na Poética, contemplasse esta acepção.

Dos diversos métodos de parodiar existentes, um consistia, como mostra o passo de Filóstrato, em mudar as palavras de um texto em verso. Alterava-se, deste modo o sentido, mas mantinha-se o mesmo esquema métrico. No fundo, o provérbio é oportunamente adaptado a uma situação concreta. Cícero, em *De oratore* 2.64.257, mesmo sem utilizar o termo “paródia”, refere-se a outros dois modos de parodiar:²¹

Saepe, etiam uersus facete interponitur, uel ut est uel paululum immutatus, aut aliqua pars uersus....

Frequentemente ainda se intercala num discurso um verso ou uma porção de versos, sem nada lhe alterar ou alterando-lhe pouca coisa, e o efeito é divertido...

²⁰ No final da minha comunicação, o Professor Sánchez Marín alertou-me para o facto de paródia mitológica também se encontrar em *Od.* 8.266 ss., quando Demódoco relata os amores de Ares e Afrodite. Remeto, por isso, o aprofundamento deste assunto para a sua comunicação.

²¹ Cf. Cèbe, Jean-Pierre, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal* (Paris 1966) 10. A edição latina utilizada é a de Wilkins, Augustus S., *M. Tulli Ciceronis de oratore libri tres*. Liber II (Oxford 1890) 134.

Embora o passo citado descreva, efectivamente, dois métodos de parodiar, a verdade é que César, a personagem que está a falar, começara assim esta parte do discurso (*De oratore* 2.61.247):²²

Nunc exponamus genera ipsa summatim, quae risum maxime moueant.

Exponhamos, pois, sumariamente, os próprios modos, que, principalmente, podem provocar o riso.

Além do processo de cómico citado, refere ainda outros como a ambiguidade; a surpresa, relacionada com aquela; os jogos de palavras e os trocadilhos; a interpretação de um nome, ou a utilização de um provérbio; o uso, no sentido literal, de uma expressão entendida de outro modo; o recurso a alegorias, metáforas, e à ironia; e o emprego de expressões antitéticas.²³

Daqui se pode concluir que a paródia tem, em comum com o cómico, pelo menos este processo. O Arpinate, no entanto, refere outros que apenas dizem respeito ao cómico. Será, então, que não podemos ter paródia sem cómico? Existirão, de igual modo, outros tipos de manifestações paródicas que nada terão que ver com o cómico?

Ao reflectir sobre os modos de se conseguir a *urbanitas*, em *Institutio oratoriae* 6.3.96-98,²⁴ Quintiliano alude igualmente aos

²² Id., 127.

²³ *De oratore* 2.61.248-2.65.263.

²⁴ Embora, em 6.3.93, Quintiliano tenha iniciado uma reflexão sobre os melhores gracejos (*iocundissima*), é, porém, no âmbito da *urbanitas* que a paródia deve ser estudada. *Vrbanitas* é termo difícil de traduzir, na medida em que, neste contexto, é um misto de cultura, fineza de espírito, humor e oportunidade no uso da linguagem. Os três últimos aspectos, em boa verdade, também caracterizam os melhores gracejos, como os que resultam das respostas ὑπὸ τὸ ἦθος λέγοντος. Quintiliano exemplifica com a resposta que Afro deu *dispensatori*, qui, cum reliqua non reponeret, dicebat subinde: «Non comedi; pane et aqua uiuo», «Passer, redde quod debes»: a um intendente, que, embora não voltasse a servir as sobras, contudo dizia, de tempos a tempos: «Não os comi; de pão e água vivo»: «Pardal, restitui que me deves.».

métodos paródicos anteriormente referidos. Contudo, tal como Cícero, o gramático também não utiliza o termo *παρωδία* para designar a transposição de versos inalterados, ou modificados apenas em uma parte. Sublinha, no entanto, a importância da ambiguidade. Exemplifica com uma citação, feita por Cícero, de um verso trágico em certo processo contra o astuto Lácio: *Nisi si qua Vlixes lintre euasit Lartius*. «Excepto se em algum barco fugiu Ulisses Lácio». Visto desconhecemos o texto original, não sabemos se Cícero citou literalmente ou alterou o verso, de modo a jogar com a proximidade de sons entre Lácio e Laertes, pai de Ulisses. Seja como for, parece certo que a paródia da tragédia está, neste caso, ao serviço da sátira de terceiros.²⁵ Quintiliano emprega o termo *παρωδία* para caracterizar apenas o modo de parodiar que consiste em forjar versos, semelhantes a outros já existentes (*seu ficti notis uersibus similes*)²⁶.

De acordo com Householder, esta definição de paródia é perfeitamente aplicável à épica zombeteira e ao sentido moderno do termo.²⁷

Joseph A. Dane²⁸ mostra que a paródia antiga se não limitava à representação textual de um discurso noutro: as convenções inerentes

Quanto à cultura, é típica da paródia. Efectivamente para se produzirem e interpretarem os textos paródicos, autores e leitores devem conhecer bem a tradição literária e os diferentes contextos histórico-sociais com ela relacionados.

²⁵ Hutcheon, Linda, 61, considera que «A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse acto de repetição pode variar, mas o seu «alvo» é sempre intramural neste sentido. Como pode então chegar a confundir-se paródia com a sátira, que é extramural (social, moral) no seu objectivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correcção?»

²⁶ Quintilien, *Institution oratoire* (texte établi et traduit par Cousin, Jean) (Paris 1977) tome IV, livres VI et VII, 59-60.

²⁷ Householder, 7. Koller, 24, classifica esta paródia como secundária.

²⁸ Parody. Critical concepts versus literary practices, Aristophanes to Sterne (Norman-London 1988) 73.

à própria ficção literária eram, igualmente, alvo de paródia. Disso nos dá conta Luciano, quando, em *Uma história verídica*, 1.2, o narrador se dirige assim ao leitor:²⁹

Οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποτέσεως οὐδὲ τὸ χα-
ρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ’
ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξε-
ννόξαμεν, ἀλλ’ ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον
οὐκ ἀκωμωιδέτως ἥνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν
ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ
τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὓς καὶ
ὄνομαστί ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῶι σοὶ ἐκ τῆς
ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον.

*Efectivamente, o que nela os seduzirá reside não apenas na
estranheza do tema, ou na minha intenção de divertir, ou no
facto de ter inventado mentiras variadas que têm todo o ar de
verosimilhança e de verdade, mas igualmente na circunstância
de, à laia de paródia, cada passo da narrativa fazer alusão a
certos poetas, prosadores e filósofos que nos deixaram obras
fantásticas e cheias de imaginação - autores esses cujos nomes
eu explicitaria, se a simples leitura não bastasse para que tu
próprio os identificasses.»*

Neste caso, ao dizer que a sua obra contém «mentiras variadas que têm todo o ar de verosimilhança e de verdade», Luciano explicita um pressuposto, subjacente a toda a obra ficcional, que não necessita de ser referido para o texto ser produzido e lido à luz da convenção estética.³⁰

²⁹ O texto grego segue a edição da Loeb de Goold, J. P. and Harmon, A. M., *Lucian I.* (Cambridge, Massachusetts-London) 1979. A tradução é de Magueijo, C., *Luciano. Uma história verídica.* (Lisboa s.d.) I parte, secção 2, 17.

³⁰ Vd., a propósito, a teoria de Siegfried Schmidt, sintetizada por Silva, V. M. de Aguiar e, em *Teoria da literatura* (Coimbra ⁸1991) 198.

Não é inocente a explicitação dos termos do acordo tácito que se estabelece entre autor e leitor da obra ficcional: Luciano pretende, deste modo, criticar todos quantos julgavam que as patranhas que escreviam não seriam descobertas.

Embora Custódio Magueijo traduza o advérbio ἀκμωιδήτως por ‘à laia de paródia’, a palavra não é da mesma família daquela cuja etimologia analisámos no início deste estudo: antes está relacionada com κῶμος, ‘festa com música e dança em honra de Baco’, e com κωμωδεῖν, ‘fazer representar uma comédia’. Nessa medida, o advérbio poder-se-ia traduzir por ‘com intenção cómica’, ou ‘com intuito ridiculizador’. Por outro lado, o advérbio condiciona o sentido de ἥνικται, que o tradutor verte para “fazer alusão”. Efectivamente, o narrador refere os casos de Ctésias de Cnido, Iambulo e Ulisses, que considera o

ἀρχηγὸς δὲ αὐτοῖς καὶ διδάσκαλος τῆς τοιαύτης
βωμολοχίας,

*guia e mestre neste tipo de charlatanice.*³¹

Como diz Ben-Porat, a alusão consiste na «activação simultânea de dois textos», mas, na opinião de Hutcheon, «essencialmente através de correspondência - não da diferença, como é o caso da paródia».³² Verificamos que o narrador do texto de Luciano recorda, sem citar, o passo da *Odisseia* em que Ulisses conta os seus erros aos Feaces. A “diferença”, característica da paródia, verifica-se quando Luciano utiliza o advérbio referido e depois comenta:

Οἷα πολλὰ ἐκεῖνος πρὸς ιδιώτας ἀνθρώπους τοὺς
Φαίακας ἐτετραρεύσατο.

³¹ Magueijo, C., *Luciano*. I parte, secção 3, 19.

³² Hutcheon, 61.

tudo patranhas que ele impingiu aos parvos dos Feaces.

A paródia de uma convenção literária não se faz, neste caso, sem a alusão ridiculizadora a outro texto ou, metonimicamente, ao autor.³³

A diferença entre este exemplo e os anteriormente referidos não se restringe apenas ao método de parodiar: também divergem os propósitos subjacentes a esta estratégia. Assim, nas outras paródias, o autor visava apenas divertir o público, ou, através da imitação do texto de determinado autor, criticar hábitos de terceiros. Neste caso, porém, a alusão a determinados autores tem por fim a crítica das suas opções estéticas. Trata-se de um exemplo daquilo que Lelièvre designa por paródia crítica, utilizada inicialmente por Aristófanes. O comediógrafo, com efeito, através do estilo dos trágicos, criticava Ésquilo e Eurípides³⁴. É uma paródia mais engenhosa, que contrasta com a que as epopeias zombeteiras apresentam.

³³ Segundo Lelièvre (67-68), das três técnicas que os antigos utilizavam para parodiar, a segunda consistia em «reproduzir o estilo e pensamento gerais do seu original, exagerando as suas características, em grau maior ou menor, mas sem se basear estritamente em um passo particular: quanto menos exagero houver, tanto mais subtil e inevitavelmente mais esotérico é o apelo da paródia».

³⁴ Lelièvre, 73-74. Entre os muitos exemplos que poderia citar, o crítico apenas refere os versos 837 e 892-984 de *As Rãs*. Contudo, uma análise mais profunda da paródia aristofânica encontra-se em Dane (vd. n. 15), 17-63. Segundo este autor, o que para os críticos modernos não passa de testemunhos da existência da *mekhane* (*A Paz*, vv. 170 ss.) e do *ekkyklema* (*Os Acarnenses*, vv. 404-408) na tragédia antiga, constitui, na perspectiva dos Gregos, uma paródia de convenções dramáticas, usadas, sobretudo, por Eurípides. Ainda segundo Dane (27), na segunda metade de *As Rãs*, contrariamente ao que sucede em *Os Acarnenses* e em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, «Eurípides é definido menos pelas suas práticas dramáticas do que pelas verbais.» A vitória de Esquilo sobre Eurípides representa a vitória dos textos sobre as convenções da semiose dramática. A peça reduzia-se ao texto, o público variado dava lugar a uma elite literária culta, e a Comédia Antiga transformava-se, à custa da paródia das suas próprias convenções, em Comédia Média e Comédia Nova (63-64).

A paródia das convenções inerentes à semiose dramática ou à prosa ficcional constitui um tipo que não encontramos, no dizer de Dane,³⁵ nos séculos XVII e XVIII. Nessa medida, se a terminologia usada pelos lexicógrafos desta época, para descrever obras como *Le chapelain décoiffé*, a *Eneide travestida* de Lalli e *Le lutrin* de Boileau, pode ser aplicada a textos como a *Batracomiomaquia* ou a *Disputa entre Homero e Hesíodo*, a verdade é que se mostra inadequada para algumas obras de Aristófanes e de Luciano.

Podemos então concluir que a paródia é uma modalidade artística ou estratégia discursiva paralela ou contrária a um discurso em verso ou em prosa, que, com intuito cómico, ou cómico-satírico, imita os homens, tornando-os piores do que são na realidade. Pode manifestar-se através da introdução de um verso ou de um conjunto de versos, alterados ou não, num discurso, para eventualmente provocar ambiguidade; na simples modificação de algumas palavras do discurso inicial; na elaboração de um texto novo nos moldes de outro já existente; ou na alusão cómica a outra obra ou passo de outra obra, ou ainda, metonimicamente, a um autor.

Estas estratégias não diferem muito dos exercícios de transformação frásica e de versão para latim, utilizados nas aulas. O aluno familiariza-se, deste modo, com as relações que as palavras estabelecem entre si, não só no eixo sintagmático, como também no paradigmático. Aprende a boa disposição das palavras na frase grega e latina, e adquire vocabulário resultante do uso de sinónimos, antónimos, palavras da mesma família, declinação, ou conjugação.

Se o tipo de alvo, os métodos da paródia, e a relação desta com o cómico foram os principais aspectos focados directamente pelos teorizadores clássicos, a verdade é que a importância da paródia na evolução dos paradigmas estéticos nunca mereceu particular atenção por parte de autores como Aristóteles, Quintiliano e outros.

³⁵ Dane, 205.

O imperador Juliano constitui, de algum modo, excepção, porquanto, em *Caes.* 306 a-b, escreve:

Ἐπειδὴ δίδωσιν ὁ θεὸς παίζειν· ἔστι γὰρ Κρόνια· γελοῖον δὲ οὐδὲν οὐδὲ τερπνὸν οἶδα ἐγὼ, τὸ μὴ καταγέλαστα φράσαι φροντίδος ἔοικεν εἶναι ἄξιον, ὧ φιλότης.

Εἴτα τίς οὕτω παχὺς ἔστι καὶ ἀρχαῖος, ὧ Καῖσαρ, ὥστε καὶ παίζειν πεφροντισμένα; ἐγὼ ὦμην τὴν παιδιὰν ἄνεσιν τε εἶναι ψυχῆς καὶ ἀπαλλαγὴν τῶν φροντίδων.

Ὅρθως γε σὺ τοῦτο ὑπολαμνάνων, ἐμοὶ δὲ οὐ ταύτη ἔοικεν ἀπαντᾶν τὸ χρῆμα. Πέφυρα γὰρ οὐδαμῶς ἐπιτήδειος οὔτε σκώπτειν οὔτε παρωδεῖν οὔτε γελοιάζειν. Ἐπεὶ δὲ χρὴ τῷ νόμῳ πείθεσθαι τοῦ θεοῦ, βούλει σοι ἐν παιδιᾷς μέρει μῦθον διεξέλθω πολλὰ ἴσως ἔχοντα ἀκοῆς ἄξια;

— *Embora o deus permita que eu me divirta, — é esta a época das Saturnais, — eu nada sei de engraçado nem de agradável, eu devo, parece-me, meu caro amigo, ter a preocupação de evitar a todo o custo ser objecto de ridículo.*

— *Mas, César, quem é assim tão estúpido e velho, a ponto de se divertir com as suas preocupações? Eu costumava pensar que o divertimento era o relaxamento do espírito e o alívio para as preocupações.*

— *Sim, não há dúvida de que a tua perspectiva está correcta, mas a mim não me parece que a coisa assim se apresente: é que não tenho jeito para gracejar, nem para parodiar, nem para ridiculizar. Mas, já que é necessário que eu obedeça à determinação do deus, queres que te conte, em alternativa de entretenimento, uma história, que vale, talvez, muito mais a pena ouvir?»*

Como o passo refere, as Saturnais eram essencialmente um momento de catarse. Deste modo, as pessoas das classes sociais inferiores, subjugadas durante o resto do ano pelas classes superiores,

aproveitavam esta época para exteriorizar os seus desejos mais profundos e as suas críticas. Estas manifestações eram apoiadas pelas classes poderosas que, terminado este período, viam reforçado o seu poder junto das massas populares. Segundo Bakhtin, algo muito semelhante ao que sucede no carnaval medieval acontece com a paródia.³⁶ Com efeito, a paródia é uma transgressão consentida e fomentada pelo paradigma literário vigente, que, depois, volta a impor, de forma revigorada, o seu cânone.

Os formalistas consideram-na uma forma de revelar alguns expedientes e de refuncionalizar tópicos estereotipados. Para Jauss, a paródia consiste, por parte do autor, na evocação e modificação do horizonte de expectativas do leitor. No fundo, esta é também a essência de algum tipo de cómico, como nos ensina Aristóteles, em *Ret.* 3.11.6.³⁷ Assim se justifica o facto de a paródia, entre os antigos, andar sempre associada ao cómico.

Importa, nesta fase do trabalho, centrar a nossa atenção na figura do leitor e na sua importância para a decodificação da paródia. Para se ler convenientemente um texto paródico, são necessários três tipos de competências: linguística, retórica e ideológica.³⁸

A primeira possibilita a interpretação literal do texto. A segunda implica um conhecimento da tradição linguística e literária, que permita ao leitor identificar os pontos convergentes e divergentes que a obra mantém com essa herança institucionalizada. Quanto à competência ideológica, tem que ver com o sistema de valores vigente na sociedade em que vivem autor e leitor.

³⁶ Cf. Rose, 125-170.

³⁷ Neste passo, Aristóteles escreve que os humoristas alteram algumas letras ou palavras em determinados versos, para lhes modificarem o sentido e enganarem o leitor.

³⁸ Os críticos que o afirmam são: Philippe Hamon, Linda Hutcheon, Catherine Kerbrat-Orrechioni, *apud* Jardon, Denise, *Du comique dans le texte littéraire* (Bruxelles 1988) 193-4.

Convirá apresentar, agora, mais um exemplo, para melhor compreendermos o modo como interagem estas competências na decodificação de um texto paródico.

Chegado a Crotona, adopta Encólpio o disfarce de escravo; e uma dama de alta-roda, Circe, logo procura aproveitar os seus préstimos sexuais. Como, na hora da consumação, o membro de Encólpio tivesse falhado, o narrador dirigiu-lhe fortes imprecações. Mas *illa solo fixos oculos auersa tenebat / nec magis incepto uultum sermone mouetur / quam lentae salices lassoue papauera collo* (132.11), «desviando a cabeça, ele pregava os olhos no chão; e o seu rosto não afectava mais emoção perante estas palavras do que os salgueiros de flexíveis ramos ou as papoilas de caule inclinado.»

Os dois primeiros versos correspondem literalmente aos de *Aen.* 6.469-470.³⁹ O último é o resultado da junção de dois hemistíquios: um de *Buc.* 5.16: *lenta salix quantum pallenti cedit oliuae* e outro de *Aen.* 9.436: *languescit moriens lassoue papauera collo*. Em suma, estamos perante um centão, isto é, uma colagem de diferentes passos de um ou vários modelos.⁴⁰

No primeiro verso, assemelha-se ao mutismo do membro viril de Encólpio o modo como Dido ignora as palavras de Eneias. Para compreendermos a atitude da rainha, temos de recorrer à competência ideológica. Virgílio, na sua obra, celebra não só as conquistas de Roma, mas também um conjunto de valores que estiveram subjacentes a essa expansão. Entre esses valores, contavam-se a *pudicitia*, a *fides erga parentes* e, como virtude superior a todas estas, a *fides erga patriam*. Neste sentido, a atitude de Dido justifica-se pelo facto de procurar assim restaurar a *fides* a Siqueu e a *pudicitia*, que tinham sido abaladas com o aparecimento do estrangeiro. Realça também a

³⁹ O primeiro destes versos é uma repetição quase literal de *Aen.* 1.482.

⁴⁰ Segundo Lelièvre, 75-76, o centão pode ser uma técnica de parodiar. Contudo, difere da paródia porquanto pode ser resultar de uma junção de trechos de várias obras, agrupados sem intuito cómico.

dedicação de Eneias à pátria, porquanto abandona uma mulher virtuosa para fundar uma pátria num local onde nunca havia estado. Finalmente, é uma justificação fabulosa para a rivalidade histórica entre Roma e Cartago. No caso petroniano, o protagonista revolta-se contra o órgão sexual que lhe não permite trair Gíton com Circe.

Dido, no dizer de Virgílio, em *Aen.* 6.471, é semelhante ao duro sílex e ao mármore de Paros: *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*. Esta inflexibilidade contrasta com a flacidez do membro de Encólpio, comparado aos salgueiros e aos caules das papoilas.

Segundo Menalcas, na bucólica citada, a superioridade do canto de Mopso em relação ao de Amintas só é comparável à da dura oliveira sobre o mole salgueiro. O segundo hemistíquio é retirado de um dos episódios mais patéticos da obra virgiliana: a morte de Euríalo — que, em lugar de Niso, se tinha oferecido à lâmina de Volcente, — é semelhante à papoila que, sob o peso da chuva, reclina a sua cabeça. Talvez Petrónio, pela boca de Encólpio, pretenda significar que, no seu tempo, já não há lugar para a ingenuidade da poesia bucólica nem para um valor tão elevado e absoluto como o da amizade entre Niso e Euríalo. Neste processo de dessacralização, a impotência de Encólpio é o reflexo burlesco do infrutífero amor entre Dido e Eneias.

O episódio de *Aen.* 6 é, por sua vez, decalcado sobre um de *Od.* 11. Sérvio foi o primeiro a alertar-nos para o facto, ao dizer que o v. 468: *tractum est [...] de Homero, qui inducit Aiakis umbram Vlixis conloquia fugientem, quod ei fuerat causa mortis*, «foi tomado de Homero, que descreveu a conversa de Ulisses com a sombra de Ájax que se afastou, visto que <Ulisses> tinha sido, para ele, a causa da sua morte.»

Na viagem de Ulisses ao além-túmulo, as almas aproximam-se do herói para relatarem as suas dores. Uma, porém, permanece distante: é a de Ájax Telamónio. Este guerreiro ainda se não tinha resignado com a derrota resultante da contenda que o opusera a

Ulisses pela posse das armas de Aquiles (vv. 541-51). Por isso, a personagem principal da *Odisseia* dirige-lhe, em vão, brandas palavras, na tentativa de apaziguar o seu rancor (vv. 552-62). Ájax fecha-se no seu silêncio e desaparece no Érebo, por entre as almas dos defuntos (vv. 563-64).

Quando determinado modelo apresenta inúmeras variações ao longo da tradição literária, corre-se o risco de, sob o ponto de vista didático, o aluno se perder em ideias pouco relevantes para a interpretação do texto concreto em análise. Além disso, muitas vezes, essas variações pouco ou nada de novo apresentam. Não é este o caso do passo citado, na medida em que, ao adaptar o texto grego à epopeia latina, Virgílio introduziu referências a um conjunto de valores tipicamente romanos. Além desta, observam-se ainda outras diferenças: o silêncio de um ente masculino dá lugar ao de um feminino e a situação do epos helénico é transferida do universo heróico para o amoroso.

Através da alusão ou citação de passos da épica a propósito de situações triviais do quotidiano, o grupo de anti-heróis do *Satyricon* convida-nos, ainda que inconscientemente, a reler o passado heróico à luz questionadora do riso. O contraste entre o passado virtuoso e irreal e a decadência do presente provoca em nós a repulsa que Encólpio sente perante o Virgílio recitado pelo escravo de Habinas. Esta repulsa estética é o reflexo artístico do nosso sentimento perante o fecho conservado do romance: uma cena de antropofagia que alguns habitantes de Crotona, teoricamente pitagóricos e vegetarianos, se preparam para interpretar.

Quer encarada como transgressão consentida, quer como refuncionalização de tópicos estereotipados, a paródia constitui um sinal inequívoco da vitalidade e do dinamismo do sistema literário.

Enquanto resultado de uma leitura criativa do texto literário, a obra paródica funciona, para nós, como modelo de aprendizagem, mediada pelo prazer que o cómico proporciona.

Luciano & Companhia
ou na boa companhia dos Clássicos

CUSTÓDIO MAGUEIJO
Fac. de Letras — Lisboa

1. – Cultura e escola cultural.

Não me atrevo a definir o termo (e o referente) *cultura*, mas posso, pelo menos, mencionar alguns dos seus atributos e, por outro lado, contrapô-la a um outro termo (e referente) que geralmente lhe anda associado e com o qual — diga-se — às vezes anda confundido: *civilização*. Começo por aqui.

Em anos já muito longínquos (longínquos no tempo, que não em presença espiritual), explicava o saudoso Padre Manuel Antunes que *cultura* é do domínio do *ser*, ao passo que *civilização* é do domínio do *ter*. E dava um exemplo lapidar: Sócrates era um homem *culto*, enquanto um multimilionário americano (Manuel Antunes não se retraía!) era *civilizado*. Por outras palavras, um movia-se no domínio das ideias e tentava compreender e modificar o mundo e o Homem, começando por si mesmo; o outro possuía todos os bens materiais que a civilização técnica lhe proporcionava. Até se conta (se não é verdade histórica, é, pelo menos, verdade profunda e condizente com a personalidade do filósofo) que, tendo alguém comentado a exiguidade da casa de Sócrates, este teria respondido: «Oxalá eu a

enchesse de amigos verdadeiros» (*Vtinam – inquit – ueris amicis impleam!* – Fedro). Também a respeito de Simónides de Ceos (mas generalizado a todas as pessoas cultas) diz Fedro: «O homem culto traz sempre consigo os seus bens» (*Homo doctus in se semper diuitias habet*). Ora, se Sócrates gostaria de encher de amigos a sua pequena e humilde casa, talvez os palácios do multimilionário sejam exíguos para neles meter uma parte dos seus inimigos! E se o homem culto traz sempre consigo os seus bens, o multimilionário, o tal *civilizado*, tem-nos disseminados por diversos bancos e diversas... bolsas.

Tudo isto vem a propósito de *cultura* e *civilização*.

Como comecei por dizer, não me atrevo a definir *cultura*, mas creio poder mencionar alguns (mais alguns) dos seus atributos.

A cultura é uma espécie de “círculo máximo” que envolve a sociedade e engloba alguns dos seus aspectos particulares, entre os quais só quero aqui nomear (apenas porque o caso nos interessa particularmente) os currículos escolares, a instrução básica e a formação especializada.

A cultura (seja lá o que for!) “com-preende” e dá sentido, amplifica e... simplifica a inteligência geral e a integração global dos mecanismos particulares: educativos, políticos, sociais, técnicos e outros. Por isso, o objectivo último da Escola (e também, numa perspectiva própria, dos meios de comunicação social) pode ser expresso como a “compreensão das engrenagens” (pelo menos na forma tentada): o resto está implícito. Uma Escola preocupada quase exclusivamente com os currículos não passa de um “verbo de encher”... e ... despejar.

O homem culto é aquele que, num conjunto de “utilidades”, compreende e unifica num sentido mais profundo as múltiplas informações concretas e bem definidas, que, em si mesmas, só servem para um determinado fim, são saberes específicos, mas não são cultura: ser bom técnico de medicina ou de engenharia(s), ser bom técnico de instrução escolar (professor) numa disciplina particular,

etc. Daqui se conclui (mais dois atributos) que a cultura é *geral* e *generalizante*. Assim entendido o alcance do termo e do referente *cultura*, podemos dizer que a transformação social começa pela transformação cultural, onde a Escola desempenha (juntamente com outros factores) um papel insubstituível (mas não único). Falo da *Escola Cultural*, cujo plano chegou a ser delineado e, em parte, aplicado, mas que foi substituída pela *Escola Social*, também importante, mas redutora ou menos abrangente, quando comparada com os objectivos (pelo menos teóricos) da *Escola Cultural*. Aqui poderia intervir, com conhecimento de causa, o meu amigo, Professor Manuel Ferreira Patrício.

2. Gregos e Romanos – uma tradição e diversas modernidades.

É preciso começar a exposição deste parágrafo com a afirmação, universalmente aceite, de que a Cultura Ocidental, *a nossa*, radica nas culturas grega, romana e cristã. É esta a nossa *tradição*, que, no entanto, tem assumido gradações várias, nomeadamente quando posta em confronto com diversas *modernidades* que foram surgindo ao longo das épocas. Cada *modernidade* tende a considerar-se exclusiva. Por isso, tem sempre sentido falar de tendências reaccionárias, conservadoras, progressistas e modernistas, com diversos ‘*ultras*’ dum lado e doutro, mas também com algumas formas clarividentes de moderação realista.

O problema do valor, do aproveitamento e do interesse da cultura clássica surge sobretudo na fronteira entre cada *modernidade*:

- Clássicos *versus* Cristianismo;
- Cristianismo *versus* Humanismo renascentista;
- Humanismo *versus* Religião;
- Humanismo *versus* Ciência (“Letras” *versus* “Ciências”);
- Humanismo *versus* Tecnologia.

3. Noção de “utilidade”: o “útil” e o “inútil”.

Actualmente, encontramos-nos *ainda* numa forma de oposição, de contornos próprios e bem definidos, entre Humanismo e Ciência e, por arrastamento, entre Humanismo e Tecnologia. O que confere carácter específico a essa oposição é, em meu entender, a noção de “utilidade”.

Cada uma dessas *modernidades* põe em causa, em julgamento, o valor e a utilidade da tradição. A *modernidade contemporânea* suscita, entre diversas questões, esta, que particularmente nos interessa: *Para que servem os clássicos? Para que serve estudar grego e latim e respectivas manifestações culturais?*

Muitas respostas, já dadas noutras épocas, continuam válidas... só que não têm tido o condão de convencer os defensores do *modernismo* exclusivista e os respectivos Governos. Vale sempre a pena insistir naqueles aspectos da argumentação tradicional que se nos afigurem pertinentes. Mas sem grandes ilusões. Há que procurar outras respostas.

A nossa resposta deve assumir, em primeiro lugar, a forma de pergunta acutilante: *Que é que se entende por “útil” e “inútil”?* E poderíamos continuar, apontando, por exemplo, o estado de degradação ambiental a que a Tecnologia tem conduzido o Planeta; o urbanismo selvagem, desumano e desumanizante das grandes cidades; a *engenhosa* fabricação de rações, as quais, não contentes com enlouquecer as vacas, ainda atingem os humanos – uma invenção realmente *prodigiosa* (*prodigiosus, prodigium*). Naturalmente, esta argumentação não pretende nem deve ter um peso absoluto: todos reconhecemos a importância da Tecnologia moderna. Mas a verdade é que este ambiente materialista produz mentalidades à sua imagem e semelhança. Muita gente acha que mais vale uma barragem que a preservação de gravuras pré-históricas. Num seminário sobre ambiente realizado recentemente (17 de Março último no INETI —

Instituto Nacional de Engenharia e Tecnologia Industrial), sobre “*Os materiais e a problemática dos 3R*” (i. é, Redução, Reciclagem e Reutilização), o Eng. Francisco Rodrigues (defensor acérrimo da redução do consumo de energia) chamou a atenção para a gravidade do problema. Por outro lado, o eng. Caldeira Coelho comentou, com muita graça e ainda maior pertinência, que as empresas, como não podem fabricar dinheiro directamente (é ilegal!), fabricam seja que produto for, ao mesmo tempo que, através da publicidade, *fabricam* também necessidades desnecessárias e, não raro, prejudiciais. É esta a noção de “*utilidade*”?

Embora sejam muito importantes estes nossos colóquios intramuros, é bom que se diga que, *lá fora*, ninguém nos ouve. Nós é que temos de *ir lá fora* expor os nossos argumentos.

4. Modernidade perene e modernidade efémera.

Em termos correntes, trata-se, por um lado, dos valores tradicionais que vale a pena conservar; e, por outro lado, das modas passageiras.

Ora, um desses valores perenes é a língua. Sempre que me exprimo (*espremo*) numa língua estrangeira (mesmo nalguma que fale menos mal), sinto-me um... cretino: só digo uma parte daquilo que quero. É sobretudo nesta perspectiva que, para mim, a minha Pátria é a Língua Portuguesa. Ideias (mais ou menos) plenamente expressas ou subtilezas que fazem da conversação um prazer – só em português! Isto para não falar do “Português normativo”, que deveria ser o título e o conteúdo duma disciplina obrigatória, em, pelo menos, dois graus de ensino: pré-universitário e universitário, bem como em cursos especiais para locutores e jornalistas, etc. Todos sabemos como a Língua Portuguesa é tratada (tratos de polé!) nos diversos focos em que é difundida... autênticos *focos de infecção*! Os exemplos aqui aduzíveis constituiriam, só por si, uma sessão cómica, tornada trágica pelo facto de revelar o grau de pura ignorância de certos falantes

responsáveis... aliás... irresponsáveis. Dizia o meu saudoso professor de Inglês, Dr. Vasco Rocha (vai para cinquenta anos!), que, em Inglaterra, era considerado “inglês padrão” a língua falada pelos locutores da BBC. Sem comentários.

Outro saudoso Mestre, o Prof. Rebelo Gonçalves, dizia que qualquer aula (mesmo de Matemática – exemplificava) deveria ser, antes de mais, uma aula de língua pátria!

Se perguntarmos aos nossos governantes se acham que a Língua Portuguesa é um valor cultural de topo, todos assumirão uma expressão muito grave e muito solene e afirmarão que é o nosso maior valor. Então, há que fazer por ela.

Neste ponto, de alcance estritamente linguístico, entram o Grego e o Latim. Com muitíssima frequência, nas minhas aulas de Grego e de Linguística Grega, aproveito para *mostrar como é e porque é*. Por exemplo, a propósito dos adjectivos em , todos oxítonos em grego, explica-se por que motivo eles são proparoxítonos em português; mas torna-se pertinente mencionar o adjectivo *pudico* (do latim *pudicus*) que não tem nada que ver com aquele tipo de adjectivos gregos. E muito mais se poderia dizer a respeito do valor das línguas clássicas na perspectiva da Língua Portuguesa. As asneiras que, por simples e ingénua ignorância, proliferam por esses meios de comunicação social dariam *pano para mangas*. Podemos adiar esta questão *sine die*, i. é... *sainè dai* (à inglesa, pois então!).

Saindo da perspectiva estritamente linguística, valeria a pena mostrar a importância cultural dos autores clássicos, ou seja, as nossas próprias bases culturais. É o ponto que seguidamente me proponho aflorar.

5. Primeiros contactos com os clássicos.

A ideia básica é esta: antes de entrarem na Universidade (*fosse qual fosse o ramo a que se destinassem*), ou mesmo que não

prosseguissem estudos universitários, os estudantes deveriam ter uma formação cultural que abrangesse os períodos clássico, medieval, renascentista e moderno. Seria de todo em todo indispensável organizar os currículos nesse sentido, nomeadamente elaborando *um plano de leituras de obras fundamentais*. Cabe aqui uma brevíssima alusão ao papel insubstituível da leitura... em papel: o livrinho!

No que toca aos autores gregos e latinos, temos hoje uma razoável colecção de obras traduzidas, a que se acrescentariam outras que fossem consideradas importantes. Não quero com isto dizer que se obrigassem os estudantes a ler um número inoportável de obras, mas apenas que se deveria elaborar uma lista, donde, com toda a liberdade, se seleccionassem umas quantas representativas de cada género. Poder-se-ia pensar num plano de leituras baseado numa *antologia mínima* e numa *colecção básica*.

A título meramente indicativo, menciono:

- Homero: um ou dois cantos da Odisseia e da Iliada;
- Um livro de Heródoto;
- Passos de Tucídides: Discurso de Péricles; a peste em Atenas;
- Uma tragédia;
- Uma comédia;
- Um diálogo de Platão;
- Um discurso (Lísias, Demóstenes...);
- Uma obra de Luciano.

E o mesmo para os clássicos latinos. Sem querer aprofundar, poderia sugerir:

- Uma comédia de Plauto;
- Um discurso de Cícero;
- Poemas de Catulo, Tibulo, Propércio, Ovídio;
- Horácio: alguns poemas; Arte Poética;
- Séneca;

— etc.

6. Papel duma televisão cultural. Um outro Ministério da Cultura.

O título diz o *quê*; a breve exposição precedente diz o *porquê* e, em parte, o *como*. Falta acrescentar algumas considerações a este último ponto.

Todos nos apercebemos dos critérios que presidem à emissão dos programas da TV comercial, na qual incluo a TV1. Quanto à TV2, é óbvio que, embora tente sair desse quadro, está muito longe de ser devidamente aproveitada: não só está vazia até às 15H, mas também, no resto da programação, inclui programas do tipo que figura nas outras estações. Bem poderia prescindir deles e dedicar-se mais a temas culturais, não só na perspectiva dum público geral, mas também associados a programas escolares. Uma vez emitidos os programas de incidência curricular, deveriam ser enviadas cópias à Escolas.

Há uns seis anos atrás, a TV2 planeou uma série dramática, que envolveria obras importantes desde a Antiguidade até aos nossos dias. Em 17.07.1993, apresentou as *Nuvens* de Aristófanes, numa realização ao mesmo tempo excelente e relativamente económica de Helder Duarte. Por motivos que desconheço, a ideia não teve continuação: foi por isto ou por aquilo... pronto. O Prof. José Ribeiro Ferreira ainda propôs a esse mesmo canal a sua tradução do *Filoctetes*, mas – creio – nem resposta obteve.

Naturalmente, uma televisão cultural reger-se-ia predominantemente por critérios culturais. Mesmo assim, não ficaria barata, mas sempre seria possível descobrir processos menos onerosos. Um exemplo: Tempos passados sobre a referida emissão da TV2, um grupo de teatro da Escola Secundária de Loures, de nome *Itaque*, levou à cena, no Teatro Malaposta, a mesma comédia de Aristófanes. Afirmo que foi um momento alto de teatro e de representação dramática, sejam quais forem os critérios de apreciação. Perguntei se tinham gravado a peça em vídeo. Não tinham! Apenas

umas fotografias. E como *uerba uolant*, já se vê... Ora, esta e outras actividades escolares bem poderiam ser transmitidas a um público vasto, através duma televisão cultural.

Em ligação com os planos de leitura acima sugeridos, a televisão cultural bem poderia acrescentar ao programa literário já existente (muito meritório), ou incluir nele, a apresentação dessas obras, com comentários e leituras comentadas. Creio que se poderiam convidar, para isso, pessoas que não exigiriam elevada retribuição.

Cabe aqui falar também do papel que poderia desempenhar o Ministério da Cultura. Para começar, não seria justo criticar demasiado um ministério que sempre foi considerado pelos sucessivos Governos como secundário. É mentira? Nem interessa muito, neste momento, apreciar a distribuição de verbas, uma vez que, com o orçamento existente e no quadro actual, qualquer repartição do bolo deixaria de fora muita coisa que merecia ser subsidiada.

7. Luciano & Companhia...

O nome de Luciano aparece no título desta comunicação, apenas por me ter sido sugerido que falasse desse escritor grego, pelo qual me interessei desde o meu primeiro ano de estudante universitário e do qual traduzi algumas obras (*Uma História Verdica; Hermotimo; Eu Lúcio – Memórias de um Burro; O Mentiroso; O Bibliómano Ignorante*). Na verdade, Luciano é um escritor muito actual, que bem poderia servir de ponto de partida na argumentação relativa ao valor e importância dos clássicos *hoje*. Todavia, deste ponto de vista, seria injusto esquecer tantos outros, gregos e latinos, de igual valor e importância. Preferi enveredar por uma temática mais geral e envolvente, que, naturalmente, engloba Luciano e tantos outros homens de cultura que a Antiguidade nos legou. É este legado que deveríamos continuar a transmitir, de duas formas fundamentais: através de leituras de obras em tradução, integradas num currículo escolar pré-universitário de Cultura Clássica e *lembradas* por uma TV

cultural; e mediante o ensino de Grego e de Latim extensivo a um leque mais alargado de estudantes, nomeadamente a estudantes das áreas científicas e técnicas. Sobretudo, deveríamos incutir neles a ideia do mal que produzem a Ciência sem consciência, a Técnica sem ética, a Política sem cidadãos, enfim, o *ter* sem o *ser*. O pensamento humanístico reconduziria a Ciência, a Técnica, a Política à sua relatividade e à sua dimensão humana. Talvez os futuros cientistas, técnicos e políticos se lembrassem, em momentos cruciais das suas decisões, do verso de Terêncio (*Heaut.*, 77):

Homo sum: humani nihil a me alienum puto.

A celebração do *dies natalis* em Roma

VIRGÍNIA SOARES PEREIRA

Universidade do Minho

Eduard Fraenkel afirmou, no seu conhecido estudo dedicado a Horácio¹, que, ao contrário do que se passava na Grécia clássica, em Roma era costume antigo assinalar-se e celebrar-se a data do dia de nascimento. O facto dever-se-ia, porventura, a motivos religiosos que teriam que ver com a importância conferida pelos Romanos ao *Genius* individual, cuja festa principal era exactamente a da celebração do *dies natalis*. Um inequívoco sinal desta importância que os Romanos atribuíam ao *dies natalis* é o facto de se terem preocupado com a questão de saber que dia deve referir como o seu *dies natalis* quem nasceu antes ou depois da sexta hora da noite. Segundo Aulo-Gélio, que nos deu esta informação, a tradição variava de povo para povo; para o povo romano, o dia civil (e nesse devia enquadrar-se o dia de nascimento) começava à sexta hora da noite e ia até à sexta hora da noite seguinte.² Este interesse pela matéria revela-se ainda no facto de

¹ E. Fraenkel *Horace* (Oxford 1957) 23.

² Aulo Gélio, *Noctes Atticae* 3. 2. Eis como é posto o problema: *Quaeri solitum est, qui noctis hora tertia quartaue siue qua alia nati sunt, uter dies natalis haberi appellarique debeat, isne quem nox ea consecuta est, an qui dies noctem consecutus est.* Sobre a forma convencional como era estabelecido o dia civil, veja-se Santos A. García Larragueta, *Cronologia (Edad Media)* (Pamplona 1976) 51-53.

o gramático Censorinus ter composto, com o título *De die natali*, uma obra sobre astrologia, que dedicou, em 238, ao seu protector Quinto Cerélio.³

O objectivo da presente comunicação será ver como os Romanos celebravam o dia aniversário. Horácio, Tibulo, Propércio, Ovídio, Marcial, Estácio e os dois Plínios serão alguns dos autores que nos servirão de guia neste breve apontamento.

Antes, contudo, de entrar na análise dos textos, convém esclarecer o sentido do termo *natalis*, *-is* ou da expressão correlata *dies natalis*. O primeiro não é mais do que a utilização substantiva do adjectivo *natalis*, *-e* (que significa "natal", "relativo ao nascimento") e, como tal, veicula as seguintes acepções: 1. dia de nascimento ou aniversário de nascimento; 2. o *Genius*, divindade que preside ao nascimento de cada um e é venerado no dia de aniversário; 3. lugar de nascimento; 4. nascimento; 5. hora de nascimento, destino determinado ao nascer; 6. (pl.) circunstâncias do nascimento, origem. Quanto a *dies natalis*, tem, em virtude da associação do adjectivo *natalis* a *dies*, o sentido mais específico de: 1. dia do nascimento ou aniversário do nascimento; 2. dia da fundação de uma cidade, templo, etc. ou o seu aniversário. Assim, tanto *natalis* como *dies natalis* são utilizados na acepção de dia do nascimento ou dia de aniversário. Mas não é propriamente de nascimentos e respectivas celebrações que vamos falar. Falaremos, sim, do *dies natalis* como "dia (de) aniversário do nascimento" e veremos quais os rituais e tradições associados a essa celebração. No entanto, e porque na sua maioria os testemunhos invocados procedem sobretudo de composições poéticas,

³ Segundo Jean Bayet, *Littérature latine* (Paris 1965) 428 e 448, esta obra foi editada por O. Jahn em Berlim, em 1845, e reimpressa em Amsterdão, em 1964.

começaremos por ver as características do poema que celebra um aniversário, designado como *genethliakos* ou *carmen natalicium*.⁴

1. O *carmen natalicium*

A designação de *genethliakos* ou de *carmen natalicium* aplica-se a um poema consagrado à celebração ou do nascimento de uma criança, ou, mais frequentemente, à celebração de um aniversário. Sem grandes tradições entre os Gregos (embora já presente nos poetas helenísticos⁵), é em Roma que vemos desenvolver-se, a partir do século I a. C., um género de poesia associado à comemoração do *dies natalis*, isto é, o poema de aniversário. Este tipo de poesia *natalicia*, que Pierre Grimal insere num género a que dá a designação, à falta de melhor termo, de "lyrisme d'apparat", teve maior incremento sobretudo com o advento do Império, sob o influxo de forças políticas e económicas que conduziram então à transformação da sociedade romana. De acordo com Pierre Grimal, "Ce genre est créé par des hommes de lettres qui recherchent l'appui des grands; il est pratiqué, à peu près simultanément, par des "amateurs" qui veulent honorer leurs amis."⁶ Como veremos, os poetas do círculo de Mecenas cultivaram esta modalidade poética, mas foram os poetas do círculo de Messala que revelaram um especial interesse pelo elegíaco *genethliakos*.⁷

⁴ Sobre o tema e os tópicos do *carmen natalicium* teria sido útil consultar o único estudo conhecido dedicado a esta matéria, *Il carme natalizio nella poesia latina*, de E. Cesareo, publicado em 1929, mas não foi possível encontrá-lo nas bibliotecas a que tive acesso.

⁵ Afirma Georg Luck (*La elegía erótica latina*. Traducción de Antonio García Herrera (Universidad de Sevilla 1993) 93) que Tibulo encontrou em Calímaco um dos dois poemas de aniversário que conservamos da primeira literatura helenística: o *Iambus XII*, que celebra o aniversário de uma rapariga.

⁶ Pierre Grimal, *Le lyrisme à Rome* (Paris 1978) 198.

⁷ Veja-se Georg Luck, op. cit., 89.

Este tipo de composição poética tem afinidades e muitas vezes confunde-se com o discurso de aniversário, enquadrando-se, por essa razão, no género epidíctico, com uma acentuada tendência para o panegírico. Não se estranhará, portanto, que tenha estado sujeito a regras, dado o prestígio retórico e social do género.⁸ Das orientações retóricas contemporâneas dos autores clássicos, não chegou até nós nenhuma que se refira em específico ao "poema natalício", embora se possa supor que fosse, nas escolas de retórica e sob o ensino do *rhetor*, objecto de exercícios práticos, na qualidade de subgénero da vertente encomiástica do género epidíctico. Há, contudo, tratados posteriores que projectam alguma luz sobre a matéria. Assim, Menandro, o Rêtor, na obra intitulada *Dois tratados de Retórica epidíctica*, dedicou um pequeno capítulo do tratado II ao *genethliakos*, o "discurso de aniversário". Aí prescreve a necessidade da observância dos seguintes tópicos do discurso: 1. elogio do dia em que o homenageado nasceu; 2. encómio da família, dos atributos da criança, das suas actividades enquanto jovem e das suas acções quando atingida a idade adulta (este elemento faltará se se tratar de um jovem, podendo ser substituído pela afirmação de que, pelo que já é dado observar, se auguram para ele os melhores êxitos).⁹ Mais completa era

⁸ Como se diz na história da literatura latina da Universidade de Cambridge: "En la época de Estacio la retórica había establecido reglas y modelos para las subdivisiones del género epideictico. Las prescripciones ideadas para los discursos en prosa se traspasaron a la poesía. La mayoría de las *Silvas* pueden asignarse a *genera* reconocibles." (*Historia de la Literatura Clásica* (Cambridge University), II: *Literatura Latina*, Versión Española de Elena Bombín (Madrid 1989) 620).

⁹ Veja-se texto nas pp. 214-215 da obra: Menandro el Rêtor, *Dos Tratados de Retórica Epidíctica*, Introducción de Fernando Gascó. Traducción y notas de Manuel García García y J. Gutiérrez Calderón (Madrid 1996). Em comentário ao capítulo referido, os anotadores informam (214, n. 223) que esse capítulo (dedicado ao discurso de aniversário) está claramente incompleto, acrescentando ser mais pormenorizada a informação dada na *Arte* do Pseudo-Dionísio, que aconselha a desenvolver os seguintes

a informação dada na *Arte* do Pseudo-Dionísio, que aconselhava a tratar, como tópicos, o elogio do dia (ou da estação) e do lugar de nascimento, o encómio do homenageado com base nas três fases da vida humana (infância, idade adulta, velhice) e votos de felicidade futura.¹⁰

De entre os textos analisados e atinentes ao nosso propósito, aquele que mais se aproxima deste conjunto de preceitos é o poema que Estácio compôs à memória do aniversário de Lucano (*Siluae* 2. 7). Depois de chamar à celebração todos os que apreciam a poesia, incluindo as Musas, Estácio passa a um dos tópicos do poema natalício, o elogio da terra que viu nascer o poeta de Córdoba; segue-se, em forma de profecia proferida por Calíope, o catálogo das obras de Lucano, bem como a fama alcançada pelo poeta "às Musas consagrado"; depois, ainda dentro dos motivos habituais neste género compositivo, o elogio da mulher com quem casará – Polla Argentaria, aqui não nomeada –, e o lamento elegíaco pela brevidade da vida daqueles que cedo atingem o brilho da fama. Concluída a profecia, o poeta dirige-se a Lucano e exorta-o a, no seu dia de aniversário, subir à terra a rever a sua mulher, que muito o ama. Neste poema de 135 versos não faltam, sequer, as comparações (os símiles) de procedência mitológica que devem, segundo os ditames do já referido capítulo de Menandro o Rêtor, acompanhar os vários motivos que constituem o *genethliakos*.¹¹ Mas há aqui uma diferença fundamental em relação aos preceitos de Menandro. Este referia-se a poemas de aniversário

tópicos: elogio do dia, da estação, do lugar de nascimento, encómio da pessoa baseado no esquema dos três tempos (infância, idade adulta, velhice) e preceito final pela felicidade futura do homenageado.

¹⁰ Veja-se nota anterior.

¹¹ Diz Menandro, 412. 15 (op. cit., 215): "Harás en cada uno de los capítulos, como ya anteriormente muchas veces hemos dicho, una comparación." Estácio compara, nos vv. 93-99, a sorte funesta de Lucano, que morreu jovem, com a sorte idêntica de Alexandre da Macedónia, de Aquiles e de Orfeu.

dirigidos a vivos; o poema de Estácio dirige-se à memória de um poeta que morreu na flor da idade. Daí que este *carmen genethliacon* surja simultaneamente como um epicédio, com o consequente elogio do morto, como uma *lamentatio* e como uma *consolatio* (no final).¹² Com esta exceção, a maioria dos poemas natalícios prescinde de ou reduz ao mínimo o elogio do aniversariante, preferindo evocar o ritual e o ambiente festivo da celebração e formular votos de felicidade futura.

2. Aniversários públicos e privados

Não muito diferente do que ainda hoje acontece, também na antiga Roma a comemoração de uma data aniversária tanto dizia respeito a um evento público (que se revestisse de particular significado político), como a uma singela cerimónia privada.

No primeiro caso, o da celebração oficial, inseria-se, por exemplo, a comemoração do aniversário da fundação da cidade de Roma (há dois mil setecentos e cinquenta e dois anos...), que, como vem registado nos *Fasti*, ocorria a 21 de Abril. Ou a celebração de um

¹² Analisar um poema segundo os *tópoi* que o compõem e enquadrá-lo num ou mais géneros ou subgéneros (como acima foi feito) tem sido prática corrente (cf. supra, n. 8), sem que tal forma de análise pressuponha um ponto de vista redutor, incapaz de dar conta dos inúmeros riachos que convergem no caudal de um poema. Reagindo contra o excessivo peso dado ao “género” nos estudos literários, que conduz a que se descure o elemento “vida”, entre outros, Jasper Griffin, em *Latin Poets and Roman Life* (London 1985) 48-64 (capítulo sugestivamente intitulado “Genre and real life in Latin poetry”), é de opinião que não se pode, como tem sido feito, pretender que um poema pertença a um género específico ou reúna componentes de vários géneros perfeitamente definidos pelos manuais de retórica. É preciso não esquecer, diz, que muitos dos preceitos contidos nesses manuais se baseiam na produção dos próprios poetas. Além disso, como refere na p. 63: “The poets draw upon material which is itself a complex of individual experience, conventional expectations, literary models, propaganda, and fantasy. They mould it in their different individual ways.”

terrível dia no longínquo séc. IV a. C. – o dia de Ália –, no qual Roma esteve prestes a cair nas mãos dos Gauleses... Ou ainda – quando o calendário das "festas dos deuses" passou a incluir também as "festas dos homens" – a celebração anual dos feitos vitoriosos de Júlio César, inscritos nos *Fasti* a partir de 45 a. C., e, a partir sobretudo de 30 a. C., a comemoração das vitórias triunfais de "César, o Novo", o futuro Augusto.¹³ De Augusto em diante, tornou-se prática corrente festejar publicamente o aniversário do imperador, e a essa celebração associava-se a família imperial. Graças ao espírito curioso e anotador de Aulo Gélíio, conhecemos parte de uma carta na qual o *Princeps*, dirigindo-se ao neto e filho adoptivo Gaio – em quem depositava a esperança da sucessão –, exprime o voto de que o neto tenha celebrado, com alegria e com saúde, o seu 64º aniversário.¹⁴

Variados são os testemunhos que nos chegaram sobre a comemoração do dia natalício do imperador. Suetónio, a fim de mostrar, na sua biografia de Augusto, como este era estimado por todos, afirma que "os cavaleiros romanos, espontânea e unanimemente, celebravam sempre durante dois dias o seu aniversário

¹³ Veja-se, a respeito da introdução de festas "em honra dos homens" num calendário (o romano) que só continha festividades exclusivamente reservadas aos deuses, o prefácio de Augusto Fraschetti a *Ovide, Les Fastes*, traduit et annoté par Henri le Bonniec (Paris 1990) VII-X. É conhecido que o Senado instituiu uma festa comemorativa do nascimento e das vitórias de Júlio César (vide Victor Jabouille, *Júlio César* (Lisboa 1996) 66).

¹⁴ Aulo Gélíio, *Noctes Atticae*, 15. 7. 13: ... *spero laetum et bene ualentem celebrasse quartum et sexagesimum natalem meum*. Acrescente-se, a título de curiosidade, que nesta mesma carta Augusto exprimia o seu regozijo por ter ultrapassado, incólume, o ano 63 do seu nascimento, tradicionalmente considerado crítico na vida de um homem (informação do próprio e também de Aulo Gélíio, que cita a carta de Augusto a este propósito). A respeito do epistolário de Augusto e do carácter intimista "de quem se abandona à sensação do momento" (fala-se da sua correspondência privada), veja-se Paolo Cugusi, *Evoluzione e forme dell'epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell'Impero* (Roma 1983) 179-181.

natalício".¹⁵ Sabemos, por Díon Cássio, que, após a morte de Augusto, um decreto do Senado ordenou que os cônsules celebrassem jogos no dia natal do imperador.¹⁶

Um outro *dies natalis*, o dia 18 de Setembro, era, no dizer de Plínio-o-Moço, particularmente digno de ser celebrado: triplamente feliz, esse dia vira um *pessimus Princeps*, Domiciano, não apenas ser assassinado, como também ser substituído pelo brando Nerva, além de nesse mesmo dia se comemorar o aniversário de Trajano, o *optimus Princeps*. Na sua qualidade de cônsul, a Plínio incumbiria chamar à celebração geral através de um edicto e de espetáculos.¹⁷

Além de comemorado em Roma, o aniversário do imperador era igualmente celebrado nas províncias ou nos lugares mais distantes. Longe da “Cidade Latina”, o cidadão romano prestava culto ao imperador e à família imperial e comemorava o seu aniversário. É Ovídio exemplo disso. Numa das cartas do exílio, afirma ter na sua casa de Tomos um pequeno altar com estatuetas da família imperial, acrescentando que, mesmo longe e com as poucas condições de que dispõe, se associa às celebrações do aniversário do “deus” (alusão a Augusto divinizado). Eis as suas palavras:

*Também a minha piedade é conhecida: esta terra
estrangeira
vê na minha casa um santuário de César.
Lá estão também o seu piedoso filho e a sacerdotisa, sua
esposa,
divindades não menos poderosas do que o novo deus.*

¹⁵ Suetónio, *Os doze Césares*, Livro II (Octávio Augusto), § 57. Tradução e notas de João Gaspar Simões (Lisboa 1979) 85.

¹⁶ Díon Cássio, 66. 46 (informação colhida em: Robert Étienne, *Le Siècle d'Auguste* (Paris 1970) 229).

¹⁷ Veja-se Pline le Jeune, *Panegyrique de Trajan*, 92. 4, Édition de Marcel Dury (Paris 1972) 181-182 e notas.

*E para que não falte nenhum membro desta família, estão
também
os seus dois netos, um junto da avó, outro do pai.
Ofereço-lhes incenso e dirijo-lhes preces,
sempre que o dia se ergue a oriente.
A terra inteira do Ponto, testemunha da minha piedade,
dirá,
se lhe perguntares, que não estou a inventar.
A terra do Ponto sabe que, tanto quanto mo permite este
meu altar,
celebro com uma festa o aniversário do deus.¹⁸*

Ao escrever estas palavras, que no seu protesto de lealdade têm algo de adulator, Ovídio estaria porventura esperançado num perdão de pena que nunca haveria de chegar.

Noutros casos, era o cargo de funcionário imperial que justificava plenamente a comemoração. Plínio-o-Moço, enquanto foi governador da Bitínia-Ponto, não deixou de se associar às festividades celebrativas do *dies natalis* de Trajano, de quem era, aliás, amigo. Atestam-no algumas cartas do volume X da sua Correspondência. Assim, naquela em que comunica a Trajano a sua chegada tardia, depois de alguns contratempos, à Bitínia, Plínio escreve:

¹⁸ Ovídio, *Pontica*, 4. 9. 105-116: *Nec pietas ignota mea est: uidet hospita terra / in nostra sacrum Caesaris esse domo. / Stant pariter natusque pius coniunxque sacerdos, / numina iam facto non leuiora deo. / Neu desit pars ulla domus, stat uterque nepotum, / hic auiae lateri proximus, ille patris. / His ego do totiens cum ture precantia uerba, / Eoo quotiens surgit ab orbe dies. / Tota, licet quaeras, hoc me non fingere dicet / officii testis Pontica terra mei. / Pontica me tellus, quantis hac possumus ara, / natalem ludis scit celebrare dei.* Numa outra carta (*Pont.* 2. 8), dirigida a Cota Máximo, Ovídio agradecera o envio de três estatuetas: as de Augusto, Tibério e Lúvia. Longe de Roma e da família imperial, as imagens que os representam trazem-lhe conforto e fazem-no sentir-se menos desterrado.

*Não posso, todavia, queixar-me do atraso, já que me coube em sorte – uma sorte bem auspiciosa – celebrar na província o teu aniversário.*¹⁹

Naturalmente diferente era a forma como se processavam as comemorações privadas de aniversários, nas quais há que distinguir entre a homenagem prestada à memória de um grande vulto (que se notabilizara pelo seu saber ou pela sua acção) já desaparecido e a comemoração quer do próprio aniversário, quer do aniversário de um amigo ou da amiga.

A celebração *in memoriam* assenta num sentimento de sentida veneração por almas egrégias. Numa das suas *Cartas a Lucílio*, Séneca exprime toda a admiração que nutria por grandes pensadores e filósofos e interrogava-nos, interrogando-se:

*Por que não hei-de eu ter as imagens dos grandes homens, para incitar o meu ânimo à virtude, e festejar o seu dia de aniversário?*²⁰

Assim pensariam Trásea e Helvídio, dois nobres republicanos inimigos da tirania. Através de Juvenal sabemos que todos os anos

¹⁹ Plínio-o-Moço, *Ep.* 10. 17 A: *Non possum tamen de mora queri, cum mihi contigerit, quod erat auspicatissimum, natalem tuum in prouincia celebrare.* Veja-se também a carta 10. 88. Estas duas cartas privadas dirigidas a uma figura pública entram, segundo Paolo Cugusi (op. cit., 107), na categoria de *lettere augurali* (“cartas de felicitações”). Na última referida, Plínio deseja a Trajano as maiores felicidades e êxitos por muitos anos: *Opto, domine, et hunc natalem et plurimos alios quam felicissimos agas aeternaue laude florentem uirtutis tuae gloriam et incolumis et fortis aliis super alia operibus augeas.*

²⁰ Séneca, *Ad Lucilium* 64. 9: *Quidni ego magnorum uirorum et imagines habeam incitamenta animi et natales celebrem?*

saudavam, com a testa engrinaldada e bebendo um vinho de excelente casta, o aniversário dos Brutos e de Cássio.²¹

Mas ninguém foi alvo de maior veneração do que o poeta de Mântua.²² O povo romano saudava-o de pé quando, no teatro, eram declamados textos seus. Augusto impediu que a *Eneida* fosse destruída pelo fogo, conforme fora desejo do poeta. A sua obra era estudada nas escolas e os estudantes deixaram em *graffiti* citações virgilianas, sinal evidente da eminência do poeta e da admiração que por todos lhe era tributada. Outros poetas, contemporâneos ou de gerações posteriores, entre eles Marcial, Estácio, Ausônio, manifestaram o maior apreço e entusiasmo pela sua obra. O seu busto, a sua *imago*, estava nas bibliotecas. Recordava-se, como se fosse uma data sagrada, o dia do seu aniversário, a 15 de Outubro. O seu túmulo era reverenciado como se fosse um templo. Registemos um dos inúmeros testemunhos que nos chegaram relativos à extraordinária veneração tributada a Virgílio. O mais novo dos Plínios, na conhecida carta em que faz o elogio fúnebre da figura de Sílio Itálico, acabado de desaparecer do convívio dos vivos, dá notícia da imensa admiração que este poeta devotara a Virgílio, uma admiração que se manifestava no facto de celebrar o aniversário do Mantuano com maior religiosidade do que o seu próprio. Comentando este facto, Ettore Paratore considera que Sílio Itálico inaugurava assim uma espécie de

²¹ Juvenal, *Sat.* 5. vv. 36-37: *quale coronati Thrasea Helvidiusque bibebant Brutorum et Cassi natalibus.*

²² Sobre a fama de que gozou Virgílio logo após a sua morte e pelos tempos fora veja-se, por exemplo, Ettore Paratore, *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa, S. J. (Lisboa 1987) 410-413. Para um conhecimento mais aprofundado desta matéria, consulte-se a imprescindível obra de Domenico Comparetti, *Vergil in the Middle Ages*. Translated by E. F. M. Benecke. With a new introduction by Jan M. Ziolkowski (Princeton 1997) 3-165. Como as obras de Homero entre os Gregos, assim a *Eneida* de Virgílio foi consagrada, desde cedo, como texto formativo da juventude estudiosa.

religião poética em torno do autor da *Eneida*. Plínio-o-Moço evoca nos seguintes termos a dedicação de Sílio:

*Ele possuía, nessa mesma região, várias uillae e, apaixonando-se pela últimas aquisições, descurava as anteriores. Tinha em toda a parte muitos livros, muitas estátuas, muitos bustos. E não se limitava a ter esses bustos; também os venerava, a Virgílio mais do que todos, celebrando o seu dia de anos com maior devoção do que o seu próprio, em particular em Nápoles, onde tinha o costume de ir ver o seu túmulo como se fosse um templo.*²³

A admiração que Sílio Itálico devotara a Virgílio, consagraram-na Marcial e Estácio a Lucano já desaparecido. Estácio dedicou, como vimos, um longo poema à memória de Lucano, no dia do seu aniversário. Marcial dedicou três epigramas ao poeta seu compatriota. Compostos para celebrar o aniversário desse grande épico, neles Marcial exprime todo o seu orgulho por ser possível, com a obra de Lucano, igualar as terras banhadas pelo Bétis às paisagens vizinhas de Castália, fonte de inspiração da melhor poesia. E, num

²³ Plínio-o-Moço, *Ep.* 3. 7. 8: *Plures isdem in locis uillas possidebat adamatisque nouis priores neglegebat. Multum ubique librorum, multum statuarum, multum imaginum, quas non habebat modo, uerum etiam uenerabatur, Vergili ante omnes, cuius natalem religiosius quam suum celebrabat, Neapoli maxime, ubi monimentum eius adire ut templum solebat.* Sílio Itálico comprou o túmulo de Virgílio, a fim de evitar que, por negligência, se perdesse a sua memória. A dedicação de Sílio Itálico pelo poeta de Mântua foi ao ponto de sistematicamente o imitar ao longo da obra que compôs, o que lhe valeu a alcunha desapiedada de "macaco de Virgílio". Sherwin-White, *The Letters of Pliny* (Oxford 1966) 228, em nota ao passo acima transcrito, lembra que Marcial também refere o culto devotado por Sílio ao aniversário de Virgílio (em 7. 63 e 11. 48 e 49) e acrescenta que Estácio igualmente admirava o poeta (veja-se *Siluae* 4. 4. 54-55 e *Theb.*, 12. 816-7). Domenico Comparetti (op. cit., 48-49) cita os passos em questão e ainda outros de grande interesse documental.

epigrama dedicado a Polla Argentaria, faz votos para que Lucano, ao ser lembrado pela mulher, receba cada ano que passa uma espécie de alento de vida.²⁴

3. O ritual do dia de anos

Centremos agora a atenção nos poemas que festejam o dia natalício de um amigo ou da amada do poeta. Particularmente interessantes, são eles que nos vão permitir conhecer o ritual que lhes estava associado.

A leitura de alguns desses poemas natalícios permite-nos concluir que o dia de anos se celebrava com a realização de um pequeno "sacrifício", uma oferenda, feita diante de um altar festivamente engalanado de verde folhagem; o "oficiante", isto é, o próprio aniversariante (ou outro, na ausência deste), envergava uma veste branca, queimava incenso diante das imagens dos deuses tutelares da casa, e invocava ora o *Genius* (se era homem), ora *Iuno* (se era mulher).²⁵

Na ode IV, 11, geralmente considerada o *locus classicus* da festa de aniversário, Horácio fala da forma como celebrava (festejando-o como se fosse o seu próprio) o dia do aniversário de Mecenas, a 13 de Abril. Além do vinho e das grinaldas, que emoldurarão o rosto dos convidados, nesse dia, diz o poeta:

*O altar, rodeado de uma folhagem pura consagrada, quer
ser aspergido com o sacrifício de um carneiro; rapazes e
raparigas, escravos, andarão de um lado para o outro; as*

²⁴ Marcial, 7. 21. 22 e 23.

²⁵ Sêneca dá-nos disso testemunho, ao escrever (*Ep.*, 110, 1): *Singulis enim maiores nostri et Genium et Iunonem dederunt*. Sobre a veneração doméstica ao *Genius* e a *Iuno* (*Lucina*), bem como aos *Lares* e *Penates*, veja-se Jean Bayet, *La religion romaine (histoire politique et psychologique)* (Paris 1976) 65-67.

*chamas agitam-se, fazendo rolar em turbilhão um fumo negro.*²⁶

Apesar de o homenageado não estar presente, mesmo assim a celebração não deixará de fazer-se. Uma amiga, Fílis, fará companhia ao poeta. E o poema ficará a assinalar a data.

Mais sugestivos são os poemas natalícios que Tibulo compôs por ocasião dos anos de dois amigos. No dia do aniversário do seu grande amigo Messala Corvino, Tibulo convida Osíris a vir celebrar, com o *genius* de Messala, esse grande dia. Que o vinho corra em abundância, que a cabeça do deus seja coroada de flores perfumadas, esse deus a quem o poeta oferecerá em homenagem incenso e saborosos bolos feitos de mel ático.²⁷ O aniversário de um outro amigo, Cornuto, é celebrado num poema que, na descrição do ritual natalício, muito se aproxima deste. Pela especial condensação de motivos associados ao ritual de aniversário, vale a pena transcrever os versos de Tibulo em questão:

*Dicamus bona uerba: uenit Natalis ad aras;
quisquis ades, lingua, uir mulierque, faue.*

²⁶ Horácio, *Odes* 4. 11. vv. 1 e seguintes. A respeito deste poema, E. Fraenkel (op. cit., 23) escreve: “The birthday of any person of any importance would be known to, and celebrated by, the circle of his friends at least.”

²⁷ Tibulo 1. 7. Para um comentário a este poema, que é também celebrativo da glória e dos feitos militares de Messala Corvino, veja-se Pierre Grimal, “Le dieu Sérapis et le *Genius* de Messala”, in P. Grimal, *Rome, la Littérature et l'Histoire*, vol. II (Roma 1986) 785-792. Os versos que interessam do ponto de vista da descrição do rito religioso são os seguintes (vv. 49-54): *Huc ades* (o poeta dirige-se a Osíris) *et genium ludo geniumque choreis / concelebra et multo tempora funde mero; / illius et nitido stillent unguenta capillo, / et capite et collo mollia certa gerat. / Sic uenias hodiernae, tibi dem turis honores, / liba et Mopsopio dulcia melle feram.* Comentando este passo, Jasper Griffin (op. cit., 67, n. 12) considera que a epifania de Osíris, identificada no poema com o deus Baco, é equivalente ao efeito do vinho, pois ambos estão associados à exaltação de um momento festivo.

*Vrantur pia tura focis, urantur odores
quos tener e terra diuite mittit Arabs.
Ipse suos Genius adsit uisurus honores,
cui decorent sanctas mollia sarta comas;
illius puro destillent tempora nardo,
atque satur libo sit madeatque mero,
adnuat et, Cornute, tibi, quodcumque rogabis.*²⁸

É, contudo, em Ovídio e Propércio (mas também em Estácio) que deparamos com descrições mais completas do ritual do dia de anos. Em *Tristia* III, 13, triste poema no qual Ovídio celebra a contragosto mais um aniversário seu (a 20 de Março), são recordados os gestos habituais nesse dia:

- uma veste branca (*uestis alba*)²⁹ pendendo dos ombros;
- o altar (*ara*) fumegando e enfeitado com grinaldas de flores;
- o grão de incenso crepitando sobre o fogo sagrado;
- oferta de bolos que assinalem com exactidão o dia do nascimento;³⁰

²⁸ Tibulo, 2. 2. 1-9: “Pronunciemos palavras de bom augúrio: eis que ao altar vem o deus do dia aniversário; assistentes, homens e mulheres, guardem silêncio. Que se queime um religioso incenso no lar; que se queimem perfumes que o árabe voluptuoso envia do seu rico país. Que o Génio, com a sua sagrada cabeleira enfeitada de graciosas grinaldas, assista em pessoa às honras que lhe são tributadas; que das tēmporas lhe escorram gotas de um nardo puro; que se console com o bolo e se embeba de vinho genuíno, e que diga sim, Cornuto, a tudo o que lhe peças.”

²⁹ Também em *Tristia* 5. 5, que na descrição do ritual revela grandes afinidades com 3. 10, ocorre a expressão *uestis ... alba* (vv. 7-8); em Horácio, *Sat.* 2. 2. 61 figura o termo *albatus*, e Estácio (*Siluae* 2. 7. 9) fala de *candidamque uestem*.

³⁰ No dia do seu quinquagésimo sétimo aniversário, que festeja com alegria, Marcial (10. 24) leva em oferta ao altar bolos (*liba*) e incenso. Este uso e costume é testemunhado por Plínio-o-Velho, que escreve, a propósito de um tipo de trigo, o *far*, de que se extraía o *puls* (*N. H.*, 18. 84): *Et hodie sacra*

– a expressão de votos felizes.³¹

Mas estes são os gestos que Ovídio não fará. Lamentando o dia em que nasceu (atente-se no v. 1: *quid enim fuit utile gigni?*) e vendo-se relegado em Tomos, não se sente com ânimo para reproduzir, em terra de exílio, os costumes da sua terra natal.³² A sua atitude, no entanto, será diferente quando decide celebrar, num outro *carmen natalicium* (*Tristia* 5. 5), o aniversário da mulher, pesem embora as circunstâncias em que vive, exilado e longe dos seus. Calando a dor e a saudade, o poeta exclama:

*"Que a minha língua se cale e esqueça as minhas
desventuras, ela que, acho, já não sabe proferir palavras de
bom augúrio. Enverguemos esta veste que uso apenas uma vez*

prisca atque natalium pulte fitilla conficiuntur. Isto é: "Ainda hoje os ritos antigos e os dos aniversários se celebram com bolos feitos de *puls*."

³¹ Ovídio, *Tristia* 3. 13. 13-18: *Scilicet exspectas solitum tibi moris honorem / pendeat ex umeris uestis ut alba meis, / fumida cingatur florentibus ara coronis / micaque solemnibus turis in igne sonet / libaque dem proprie genitale notantia tempus / concipiamque bonas ore fauente preces?* Alguns destes elementos rituais estão presentes em poemas de outros autores, como: Horácio, *Sat.* 2. 2. 60-61 e Estácio, *Silvae* 2. 7. 9-11. É sabido que as cerimónias religiosas se revestiam, entre os Romanos, de grande importância e hierática gravidade. Na celebração natalícia impunham-se, naturalmente, os *bona uerba* (veja-se acima Tibulo, 2. 2. 1) e aí radica o motivo pelo qual Ovídio se sente incapaz de celebrar o seu próprio aniversário: é que o seu estado de (des)ânimo não lhe permite proferir as "palavras de bom augúrio" (*bona uerba*) adequadas à circunstância. A respeito da crença antiga (e romana) no poder mágico da palavra e a sua relação com os *carmina* propiciatórios ou sortilégos, veja-se Cesidio de Meo, "La lingua sacrale", capítulo da obra (do mesmo) *Lingue technice del Latino* (Bologna 1986) 133-170.

³² No que toca ao sentimento de "mutilação sentimental" que atinge o exilado, a quem falta tudo quanto a sua terra natal lhe oferecia (a segurança do conhecido, do habitual, do familiar), consulte-se M. Bonjour, *Terre natale. Études sur le patriotisme romain* (Paris 1975) 445 e seguintes, e Carlos Ascenso André, "Uma planura ressequida: Ovídio e a poética do exílio", *Biblos* 67 (1991) 77-101.

no ano e cuja brancura contrasta com o meu destino. Preparemos um altar de verdejante relva e enfeitemos com uma grinalda entrançada o lar (fogo) adormecido. Rapaz, dá-me incenso que faça uma chama espessa e vinho que crepite ao ser espalhado sobre o fogo sagrado. Caro aniversário, apesar do meu afastamento, desejo que venhas aqui puro e sereno e diferente do meu génio."³³

Neste *carmen* voltamos a encontrar os gestos próprios da celebração tradicional do aniversário: a veste branca, o altar engrinaldado, o incenso a evolvar-se, o vinho derramado e o fogo aceso. Presente também a expressão de felizes votos, endereçados ao *genius* da aniversariante.

Ao contrário do tom elegíaco dos poemas acabados de referir, a nota dominante do poema natalício é a da alegria. Por isso Propércio, ao celebrar os anos da amada, se não cansa de formular votos para que nada venha ensombrar esse festivo dia. Que esse dia – deseja o poeta – passe sem nuvens, que os ventos se imobilizem no ar e que a onda pouse brandamente na areia. Que os seus olhos não vejam qualquer dor, que Níobe retenha as lágrimas, que os alcíones cessem seus queixumes e que Filomela deixe de gemer. Depois de formular este voto, o poeta dirige-se à amada, aconselhando-a a fazer preces aos deuses e a levar-lhes oferendas (vv. 11-12). Mas antes – aconselha –, que ela se prepare para o ritual natalício: que envergue a sua veste (a veste que seduziu Propércio), e que ponha uma coroa de flores na cabeça. Depois, deverá preparar os altares enfeitados com grinaldas,

³³ Ovídio, *Tristia* 5. 5. 1-2 e 5-12: *Annus adsuetum dominae natalis honorem / exigit: ite, manus, ad pia sacra, meae. (...) Lingua fauens adsit nostrorum oblita malorum, / quae, puto, dedidit iam bona uerba loqui, / quaeque semel toto uestis mihi sumitur anno, / sumatur fati discolor alba meis; / araque gramineo uiridis de caespite fiat / et uelet tepidos nexa corona focos! / Da mihi tura, puer, pingues facientia flammis, / quodque pio fusum stridat in igne merum.*

queimar incenso para tornar os deuses propícios, e, quando a chama favorável se espalhar por toda a casa, então será ocasião de se entregarem à festa: taças e perfumes e dança preencherão a noite. As palavras soltar-se-ão e, quando o momento chegar, Vénus celebrará "os sagrados mistérios da noite".³⁴

Com pequenas exceções, o vinho está constantemente presente na descrição destas alegres celebrações. Compreende-se que assim seja, já que, conforme afirma Pierre Grimal, apoiado em Dumézil, o *dies natalis* é a festa por excelência do *Genius* entre os Romanos e espera-se que, nessa festa, os que gostam de beber e de se divertir dêem prazer ao seu "génio" (*indulgere genio*).³⁵ E é por isso que Horácio, ao convidar Mecenas para um aniversário especial – o do dia em que por um triz e por milagre escapou à morte, quando esteve quase a ser atingido pela queda de uma árvore –, se propõe tirar da despensa um vinho também especial e já envelhecido pelo tempo.³⁶ E num outro convite para um *convivium*, dirigido ao seu amigo e companheiro (de estudos e de armas) Messala Corvino, Horácio promete oferecer-lhe igualmente um bom vinho, com a particularidade de este ser da colheita de 65 a. C., isto é, do ano em que o Venusino nasceu.³⁷

³⁴ Propércio 3. 10.

³⁵ P. Grimal, op. cit., 790. Segundo Jean Bayet, op. cit., 67, o vinho puro (*merum*) destinava-se, de início, exclusivamente ao *Genius*, ao passo que o fogo era oferecido aos *Lares* e os perfumes aos *Penates*; lucernas, incenso, grinaldas completavam os objectos cultuais.

³⁶ Veja-se *Odes* 3. 8. 9-12.

³⁷ *Odes* 3. 21. De recordar a famosa *Ode* 1. 37 (*Nunc est bibendum*), que associa o vinho à exaltação e à alegria pela vitória romana na batalha de Áccio. Sobre a importância do vinho nas festas e no amor, veja-se Jasper Griffin, op. cit., 65-87 (capítulo dedicado a “Of wines and spirit”), com a sugestiva análise de diversos textos poéticos, alguns dos quais referidos no presente estudo.

Ainda a respeito do ambiente festivo que caracterizava o dia de aniversário, recorde-se o testemunho de Sulpícia, uma poetisa pertencente ao círculo do mencionado Messala Corvino, de quem era sobrinha. Por duas vezes se refere aos anos do seu amado Cerinto: num dos poemas, lamenta ter de ir para Arezzo e, estando longe de Roma (oh! como detestava o campo!), não poder celebrar com o amigo o seu dia de anos³⁸; no outro, anuncia uma surpresa: afinal estará na festa e todos se divertirão imenso.³⁹

4. As prendas

Era costume oferecer prendas ao aniversariante. Plínio-o-Moço refere o caso de um governador de província, Iulius Bassus, que foi acusado de receber presentes no exercício das suas funções. Ora, o réu defendia-se afirmando que apenas tinha recebido (e também tinha

³⁸ *Corpus Tibullianum* 3. 14. vv. 1-4: *Inuisus natalis adest, Qui rure molesto / et sine Cerintho tristis agendus erit. / Dulcius urbe quid est? An uilla sit apta puellae / atque Arretino frigidus amnis agro?* A poesia de Sulpícia, uma *docta puella*, encontra-se reunida no chamado *Corpus Tibullianum*. Consta de seis breves elegias (num total de quarenta versos) que constituem um ciclo dedicado a Cerinto, seu amado, e assemelham-se a pequenas cartas, a *billets doux*, no dizer de Georg Luck (op. cit., 109). Dois outros poemas de aniversário reunidos no referido *Corpus Tibullianum* (3. 11 e 12) são de atribuição autoral controversa: ora são atribuídos a Tibulo, que teria dado forma artística aos “billets” de Sulpícia, ora o seu autor é considerado desconhecido e identificado apenas como *amicus Sulpiciae*. No primeiro, o dia de anos de Cerinto é considerado pelo eu lírico (Sulpícia) como um dia *sanctus atque inter festos*; no segundo, o autor pede à divindade protectora de Sulpícia que ouça os seus votos e a una ao amado. Sobre esta poetisa, a sua poesia e as suas ligações aos poetas do círculo de Messala, veja-se, além de Georg Luck, já referido (pp. 109-111), Aurora López, *No solo hilaron lana* (Escritoras romanas en prosa y en verso) (Madrid 1994) 75-94.

³⁹ *Corpus Tibullianum* 3. 15: *Scis iter ex animo sublatum triste puellae? Natali Romae iam licet esse tuo. / Omnibus ille dies nobis natalis agatur, / Qui nec opinanti nunc tibi forte uenit.*

dado) umas pequenas prendas (*munuscula*) na festa das Saturnais e no seu dia de anos.⁴⁰

Marcial, por sua vez, dirige um epigrama contra um fulano que, para receber muitas prendas, fazia anos várias vezes ao ano.⁴¹ E queixa-se de um outro que costumava convidá-lo para a festa de anos e deixou de o fazer. Qual a razão? É que o poeta não lhe levava prenda...⁴² Mas, num outro epigrama, Marcial regozija-se com a celebração do seu próprio aniversário, porque, diz ele, nesse dia até as raparigas lhe dão prendas.⁴³ Marcial fazia anos nas calendas de Março, dia que coincidia com a celebração das festas *Matronalia*. Ora neste dia era costume as mulheres casadas e as *puellae* receberem prendas.⁴⁴ O poeta de BÍlbilis, fazendo anos nesse dia, recebia-as...

Nos *Amores* de Ovídio, surpreendemos uma velha alcoviteira a dar "orientações" de vida a uma jovem. Aconselhando-a a servir-se de todos os recursos possíveis para extorquir ao amante o mais que puder, a velha acrescenta, como em desespero de causa:

*"E quando já não tiveres mais nenhum pretexto para pedir
um presente, mostra, com a ajuda de um bolo, que é o
aniversário do teu nascimento."*⁴⁵

E na *Ars Amatoria* encontramos um aviso – formulado em tom magistral – que vem confirmar a necessidade de oferecer prendas no

⁴⁰ Plínio-o-Moço, *Ep.*, 3. 9. 7.

⁴¹ Marcial, 8. 64.

⁴² Marcial, 7. 86.

⁴³ Marcial, 10. 24.

⁴⁴ No dia das *Matronalia* (festas celebradas pelas mulheres casadas em honra de *Iuno Lucina*), o jovem poeta Lígdamo (*Corpus Tibullianum* 3. 1), seguindo a tradição, envia à sua amada Neera, como prenda, um volume de poemas com um invólucro em pergaminho. Lígdamo é igualmente um poeta do círculo de Messala, mas a sua verdadeira identidade continua fonte de controvérsia (para mais pormenores, veja-se Georg Luck, op. cit., 103-108).

⁴⁵ Ovídio, *Amores* 1. 8. 93-94: *Cum te deficient poscendi munera causae, / natalem libo testificare tuum.*

dia de anos. Dirigindo-se ao “aluno”, isto é, ao apaixonado, o poeta adverte:

*Observa um sacro terror ao aniversário da tua amiga; e sempre que tiveres necessidade de oferecer um presente, que esse dia seja para ti um dia nefasto. Apesar de todas as tuas precauções, ela pilhar-te-á, podes ter a certeza.*⁴⁶

Se não fosse o espírito divertidamente malicioso que pervade esta obra de Ovídio, ser-se-ia tentado a pensar que algumas prendas custavam muito caro. Mas... Seria mesmo assim? Que género de prendas eram dadas? Tudo dependia do modo de vida e das disponibilidades de quem oferecia.⁴⁷ Segundo um epigrama de Marcial, um alfaiate enviaria uma toga de finíssimo gosto, um pescador podia enviar um peixe, um caçador ofereceria uma lebre, etc...Mas ele, um poeta, que poderia enviar? Um poema...⁴⁸

Suspeita-se que, neste epigrama, Marcial justifica não apenas o tipo de presente (um poema), mas também a sua exiguidade aos olhos dos outros, que exibiriam prendas mais substanciosas... É a famosa penúria do poeta a falar. Na verdade, oferecer um poema natalício parece ter sido moda entre os poetas. É conhecido o poema que Estácio enviou a Atédio Mélior como uma pequena prenda de aniversário: um poema no qual, à maneira dos *Aitia* de Calímaco, explicava mitologicamente a origem de um plátano que ornamentava

⁴⁶ Ovídio, *Arte de amar*, l. v. 417 e seguintes (citado de Jean Bayet, *Litterature Latine* (Paris 1965) 280). O verso 417 diz assim: *Magna superstitio tibi sit natalis amicae*.

⁴⁷ De um anel de ónix fala Pérsio na sátira l. v. 16. Marcial refere uma toga de muito bom tecido, um manto e uma libra de prata da Hispânia (7. 86). Dametas, um dos pastores da *Bucólica III* de Virgílio, pede como prenda, no seu dia de anos, a companhia de Filis, provavelmente uma pastorinha escrava ou amiga de um outro pastor. Eis o verso que interessa (v. 76): *Phyllida mitte mihi: meus est natalis, Iolla*.

⁴⁸ Marcial, 10. 87.

o jardim do homenageado.⁴⁹ E Atédio Mélior bem merecia um poema de felicitações pelos seus anos, porquanto, e de acordo com o testemunho duplo e consonante de Marcial e Estácio, Mélior criara uma fundação para que o aniversário do seu amigo Blaesus, já desaparecido, fosse sempre celebrado pelo *collegium scribarum*.⁵⁰

O poeta recorria também (e sobretudo) ao poema natalício quando o aniversariante era a pessoa amada. Neste caso particular, ficava bem enviar um poema na forma de uma carta e composto em versos elegíacos. É Ovídio quem nos informa, nos *Amores*. O poeta imagina-se abordado, quando procurava inspiração, por duas figuras, a Tragédia e a Elegia, que tentavam, cada uma por seu lado, atraí-lo para o seu campo de acção. Entre outros argumentos persuasivos, a Elegia lança mão dos seguintes:

*Há mais: lembro-me de que fui enviada como uma carta e que, esperando a partida do seu severo guardião, a escrava me escondeu no seu seio. E, quando tu me envias a Corina como presente de aniversário, não é que a bárbara me parte e me lança à água que tem junto dela?*⁵¹

Eis um presente poético ostensivamente recusado pela amada do poeta. Quem sabe se ela, insensível ao encanto dos versos – daí ser apodada de bárbara –, não preferiria prendas mais vistosas... É verdade que o jovem Lígdamo dizia que as mulheres formosas apreciam os versos⁵², mas Ovídio revela-se, nos *Amores*, muito céptico a esse respeito.

⁴⁹ Estácio, *Siluae* 2. 3

⁵⁰ Marcial, 8. 38 e Estácio, *Siluae* 2. 3. 76-77.

⁵¹ Ovídio, *Amores* 3. 1. 55-58: *Quin ego me memini, dum custos saeuus abiret, / ancillae missam delituisse sinu. / Quid, cum me munus natali mittis, at illa / rumpit et adposita barbara mersat aqua?*

⁵² *Corpus Tibullianum*, 3. 1. 7: *Carmines formosae, pretio capiuntur auarae.*

Outros textos poderiam ser trazidos à colação, mas é tempo de acabar. Através da selecção feita, foi possível ver como os Romanos prestavam culto ao *Genius* de cada um celebrando o seu aniversário. Na festa conjugavam-se o sentimento religioso do ritual e uma alegria que tinha muito de celebração profana. Vimos como Horácio festejou os anos de Mecenas, como Tibulo celebrou os de Messala, como o brando Propércio preparou (poeticamente) o aniversário da amada, como o Sulmonense exilado desejou não ter nascido e se recusou a celebrar os seus anos, como Sulpícia lamentava, em versos de grande naturalidade, não estar presente nos anos do seu amado. Vimos também como os grandes perpetuavam a sua memória em celebrações públicas de aniversário e como amigos já desaparecidos eram recordados pelos vivos no dia do seu aniversário. Vimos, enfim, fragmentos de vidas dispersos por um calendário de memórias em que história e poesia, à maneira dos *Fasti* de Ovídio, se dão as mãos.

Questões Didáticas

Aprender Grego com Homero

MANUEL CEREJEIRA ABREU CARNEIRO

Universidade de Aveiro

O ensino do grego, nas universidades, está associado sempre ao do latim. Mesmo nas escolas secundárias, não tenho conhecimento de que haja um único caso de um aluno de Grego que não esteja simultaneamente matriculado em Latim, ainda que o contrário seja uma prática normal e aceite sem qualquer contestação.

Ora, salvo melhor opinião, parece-me que não tem necessariamente de ser assim. Efectivamente, por exemplo, para os candidatos a um curso médico seria muito útil, se não mesmo necessário, o estudo do grego no ensino secundário, embora se tenha de aceitar ser dispensável o do latim. E uma vez que isso não acontece, excepto como opção quase irrealizável, não seria um dever nosso oferecer, nas universidades, um curso de língua grega como disciplina de opção, para os alunos de Medicina e também para todos os de Ciências ?

É evidente que se teria de apresentar um programa adequado que contemplasse especialmente o estudo do léxico e de certos aspectos da prosódia, tendo em vista as regras da formação do vocabulário científico. Assim, prestaríamos um serviço inestimável, já que se tornaria muito mais fácil a aprendizagem nas diversas áreas da ciência e, de certo modo, ficaria justificado o estudo do grego também

no ensino secundário. O que, de facto, se verifica, porém, é estarmos conformados com o quase desaparecimento do grego nos estudos pré-universitários e a sua condição de complemento do latim no ensino superior.

Longe de mim, no entanto, dizer que esta ligação do grego ao latim tem sido completamente prejudicial. Pode afirmar-se até que se verifica precisamente o contrário, pois talvez seja este um dos argumentos mais convincentes para que se mantenha vivo o grego. Julgo, não obstante, que deveríamos ir mais além. A responsabilidade da situação em que o grego se encontra é apenas nossa, que não temos conseguido actualizar e tornar clara a importância do seu estudo para aceder a várias áreas do saber, especialmente no âmbito das ciências.

Nas universidades, o grego, embora considerado quase como estando ao serviço do latim, é ensinado autonomamente, quer no que respeita às línguas e linguísticas quer no que se refere às literaturas. Não acontece isto, porém, nas didácticas específicas. E este é um caso sem paralelo, pois a cada uma das línguas e a cada uma das disciplinas científicas corresponde uma cadeira de didáctica. Não é assim com o grego e com o latim que se associam na Didáctica das Línguas Clássicas.

E, neste particular, posso dizer, por experiência própria, que, sem dúvida, o estudo do grego tem sido subalternizado, ou mesmo abandonado, embora se tenha de admitir que dificilmente poderia ser de outro modo.

Os alunos de Didáctica das Línguas Clássicas serão futuros professores de Português e de Latim, e, só muito excepcionalmente, de Grego. Daí a tendência natural para que quase todos os trabalhos de investigação se realizem na área do latim, que tem, por isso, beneficiado da pesquisa de novos textos (especialmente, os que se relacionam com a vida quotidiana dos Romanos, e com alguns aspectos da sua história mais pertinentes), e também da descoberta e criação de novos materiais de apoio pedagógico-didáctico,

nomeadamente de natureza áudio-visual. Ora tudo isto tem possibilitado uma renovação constante e indispensável para acompanhar o gosto dos alunos e despertar o seu interesse. É que, para além de textos de autores como Cícero, Virgílio, Horácio, César e Tito Lívio, e ainda dos temas culturais que são indispensáveis em qualquer programa de Latim, há um manancial inesgotável de temas e de textos associados a autores como Juvenal, Marcial, Plínio e vários outros, que, sendo opcionais, podem utilizar-se de acordo com a oportunidade como motivação dos alunos.

É assim que a acrescer à motivação de natureza linguística (o português é uma língua novilatina), o professor e o aluno de Latim poderão documentar, na vida privada, na vida social e nas próprias instituições, uma maneira de ver o mundo e modos de agir tipicamente romanos, que hoje permanecem, muitas vezes, sem grandes transformações. E isto constitui, sem dúvida, uma nova razão para estudar latim, já que, certamente, despertará o maior interesse a tentativa de explicar e compreender a sociedade em que nos inserimos.

Mas se isto acontece com o ensino do latim, que se vem renovando e actualizando progressivamente, o grego, por seu lado tem sido praticamente esquecido nos estudos pedagógico-didácticos. São tão poucos os trabalhos e diminuta a pesquisa que nem sequer há novos manuais à disposição dos professores que, a maior parte das vezes, se encontram desmotivados e, por isso, dificilmente aceitam uma tarefa que terão de executar quase sozinhos e sem garantias nenhuma de continuidade.

E este facto é tanto mais relevante quanto é certo que a didáctica do grego é muito distinta da do latim. Esta língua, quando estudada por nós, apresenta-se-nos, em última análise como algo que, de certa maneira, já conhecemos: o léxico, a flexão verbal, os advérbios, os pronomes e até, em parte, as declinações nominais permanecem na nossa língua. Assim, o estudo do latim permite-nos

descobrir regularidades e justificações, onde nos parecia haver fenómenos estranhos e incoerentes, e, portanto, surge como uma necessidade óbvia para aprofundarmos o estudo do português.

Com o grego, é muito diferente. Trata-se de uma língua mais distante do português, que recebeu, do grego, influências somente por via indirecta. Por este motivo terá de ser estudada e ensinada de uma forma muito mais independente do português, embora se possa recorrer a paralelismos entre o grego e o latim, quando isso se tornar conveniente.

Por outro lado, ao contrário do que acontece no latim, em que só raramente é necessário introduzir explicações que têm a ver com a evolução da língua (como o próprio programa reconhece e aconselha), não se pode ensinar o grego, de uma forma clara e coerente, sem o recurso quase sistemático ao estudo da evolução fonética das palavras, que levou à adaptação fónica das consoantes e à transformação das vogais por contracção, por abreviamento ou por metáteses de quantidade e de timbre, após a aglutinação dos diversos elementos que as constituem -- o radical (ou os vários radicais), os sufixos e as desinências. E não devem ser também esquecidas as múltiplas analogias que caracterizam um falante preocupado com a eufonia e ainda com a clareza semântica e o estabelecimento de regularidades simplificadoras.

A agir de outro modo, teria de proceder-se a uma memorização quase irracional e que, atentas as circunstâncias, estaria condenada inexoravelmente a um esquecimento rápido e sem deixar rastros. Pensemos, por exemplo, na declinação atemática, em que muitos temas sofrem transformações de toda a ordem, de que resulta uma longa série de irregularidades, quer ao nível dos próprios temas quer também no que respeita às desinências casuais. Outro tanto acontece na flexão verbal, que se torna extremamente simples quando se observa a evolução histórica e se descobrem os elementos constitutivos de cada uma das formas. Os presentes e os aoristos

radicais, sufixados, de redobro ou analógicos, bem como o perfeito arcaico e toda a sua evolução semântica, que provocou o seu desaparecimento e substituição pelo aoristo, só se entendem à luz das informações da linguística histórica, cuja utilidade também é indiscutível para o esclarecimento completo de todas as formas modais de conjuntivo, optativo e imperativo, e ainda para as formas de infinitivo e de particípio.

Aceitando estes pressupostos, que, para mim, são evidentes, julgo que os poemas homéricos, por documentarem um estado intermédio da língua grega, entre o período micénico e o período clássico, em que as formas estão, portanto, mais próximas da origem e, por isso, são mais claros os elementos que as constituem, oferecem, em grande abundância, textos (excertos) que podem e devem ser usados nas aulas de grego, logo a partir da iniciação. E, para além disso, avulta ainda o facto de encontrarmos em Homero, de certo modo, toda a cultura grega nas suas diversas vertentes (política, religiosa, ético-- moral, científica, etc.), o que o torna não só uma fonte de informação de carácter linguístico, mas também um documento cultural e um monumento de natureza literária. Aí encontramos a aristocracia guerreira perfeitamente retratada nos banquetes, nos jogos, nas cerimónias religiosas, nos funerais e nas mais diversas actividades de natureza social. E podemos observar os costumes, a organização político-social, as relações familiares, os papéis do homem e da mulher, os conceitos de honra e de amizade, as armas, o exercício da justiça, etc., etc.

Por outro lado, além da cultura da época heróica, em que se situam os acontecimentos narrados, também está presente o tempo de Homero, em que se enquadra o acto de narrar, que é visível no discurso generalizante, nos símiles, nas descrições pormenorizadas, em várias histórias encaixadas, no visualismo quase cinematográfico e, em última análise, em todas as personagens e acções que, em muitos aspectos, são actualizadas.

O professor de grego, de todos os níveis de ensino, tem, portanto, sempre posta a mesa onde se banquetearam, durante vários séculos, todos os gregos, e onde os poetas, ao longo da história, descobriram uma fonte inesgotável de inspiração.

Poderia apresentar inúmeros excertos adequados para uma aula de grego que, naturalmente, terão de estar de acordo com as estruturas gramaticais e com o tema cultural a estudar. Sirva, a título de exemplo, um conjunto de dezasseis versos, em que o narrador nos mostra como Páris se prepara para enfrentar Menelau e, assim, segundo uma proposta mutuamente aceite, decidir o combate. São os versos 324 -339 do Canto III da *Ilíada*¹, a que se segue a respectiva tradução:

ὥς ἄρ' ἔφαν, πάλλεν δὲ μέγας κορυθαίολος Ἑκτωρ
 ἄψ' ὀρώων· Πάριος δὲ θοῶς ἐκ κλήρος ὄρουσεν. 325
 οἱ μὲν ἔπειθ' ἵζοντο κατὰ στίχας, ἦχι ἐκάστου
 ἵπποι ἀερσίποδες καὶ ποικίλα τεύχε' ἔκειτο·
 αὐτὰρ ὃ γ' ἄμφ' ὥμοισιν ἐδύσετο τεύχεα καλὰ
 δῖος Ἀλέξανδρος, Ἑλένης πόσις ἠυκόμοιο.
 κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκεν 330
 καλὰς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·
 δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι ἐδυνεν
 οἷο κασιγνήτοιο Λυκάονος, ἥρμοσε δ' αὐτῷ.
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ὥμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον
 χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε·
 κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κυνέην εὐτυκτον ἔθηκεν 336
 ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν.
 εἴλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ὃ οἱ παλάμηφιν ἀρήρειν.
 ὥς δ' αὐτως Μενέλαος ἀρήιος ἔντε' ἔδυνεν.

¹ Texto extraído de *The Iliad of Homer* by M. M. Willcoock (1978).

Assim oraram e, então, o grande Heitor, de capacete cintilante, desviando o olhar, agitou os dados. Rapidamente, saiu a sorte a Páris. E eles (os Aqueus e os Troianos) sentaram-se em filas, no lugar onde estavam os cavalos, de cascos rápidos como o vento, e as armas cinzeladas de cada um. A seguir, o divino Alexandre (Páris), amante de Helena, de belos cabelos, revestiu os ombros das armas cheias de beleza. Primeiramente, envolveu as pernas com belas cnémides, articuladas nos tornozelos com aplicações de prata; depois, logo de seguida, revestiu o peito com uma couraça, de seu irmão Licáon, que se lhe ajustava perfeitamente. Sobre os ombros atirou a espada de bronze, guarnecida de cravos de prata, e, imediatamente a seguir, um escudo, grande e compacto. Na sua forte cabeça pôs um elmo de pele de cão, bem construído e com crina de cavalo. Terrível, o penacho agitava-se no alto. E tomou uma lança vigorosa, que se adaptava perfeitamente às suas mãos.

Assim também, de igual modo, Menelau, caro a Ares, revestiu as suas armas."

Nos tempos homéricos, os Gregos atribuíam aos deuses a responsabilidade das grandes decisões. Estavam mesmo convencidos de que todas as acções humanas e tudo o que acontecia no mundo tinha como causa ou origem uma vontade divina. Assim, para se saber quem devia atacar em primeiro lugar — Páris ou Menelau — era necessário lançar os dados e, deste modo, descobrir o que estava determinado pelo Destino (que vem a confundir-se com a vontade de Zeus). Todos, Aqueus e Troianos, se sentam junto dos respectivos cavalos e das armas de cada um, aguardando o duelo.

A sorte decide que Páris será o primeiro a investir. Por isso, o narrador mostra como ele se prepara para o combate, e não descreve as armas de defesa e de ataque, mas narra como Páris se reveste de cada uma delas, à maneira de um operador de câmara

cinematográfica, notando de uma forma precisa e pormenorizada alguns aspectos particulares: as cnémides tinham aplicações de prata sobre os tornozelos; a couraça era do irmão Licáon e servia-lhe perfeitamente; a espada era de bronze e estava guarnecida de cravos de prata; o elmo, de pele de cão, tinha um penacho que se agitava terrivelmente; a lança adaptava-se perfeitamente às suas mãos.

O narrador mostra-se atento ao pormenor e ora se sente fascinado com o brilho das armas, ora se revela perturbado, prevendo um combate mortífero. Encerra a sequência, utilizando apenas um verso para dizer que Menelau se prepara, também de modo semelhante, para enfrentar o adversário. Seria desnecessário e até fastidioso repetir o processo, cuja descrição ocupara nove versos. De resto, este mesmo motivo será utilizado várias outras vezes, mas em momentos diferentes da narrativa.

Estamos perante um excerto da *Ilíada* onde se revela toda a arte de narrar tipicamente homérica e em que se denunciam a atitude do narrador, que, em princípio, tem horror à guerra, embora o fascine a beleza das armas (companheiras inseparáveis de um verdadeiro aristocrata) e bem assim alguns aspectos interessantes da concepção da divindade e das relações entre os homens e os deuses. Não faltam também uma cavilha expressiva, logo no início, e alguns epítetos e compostos à maneira homérica. Notemos ainda a ocorrência de vários nomes de tema em sigma neutros, além de outros da declinação atemática, de muitos adjectivos, predominantemente, da primeira classe, e de nomes da declinação temática e do tema em alfa. Há igualmente muitas formas verbais (algumas repetidas) e vários advérbios e partículas homéricas.

Resumindo, estamos perante um excerto de inegável valor literário e muito rico e variado sob os pontos de vista cultural e linguístico, sendo, por isso, perfeitamente adequado para uma aula de língua grega, logo desde a iniciação, até porque a sintaxe é muito simples e a linguagem muito clara. E, como dissemos antes, os

poemas homéricos estão repletos de exemplos semelhantes, especialmente os que se reportam a cenas típicas e uma boa parte dos símiles. E, por isso, pode concluir-se que Homero deverá ser o leite que alimenta todas as fases da aprendizagem da língua, literatura e cultura gregas, e não apenas ser servido como sobremesa, já no fim do curso, em escassos dois ou três meses de aulas, que não chegam sequer para os alunos lhe tomarem o gosto.

pretensões de fundar uma companhia petrolífera chamada Petropira. A intenção do autor terá sido, evidentemente, a de estabelecer o paralelo entre Sucupira (com a sua petrolífera local: Petropira) e o Brasil (com a petrolífera nacional: Petrobras) imprimindo um certo ênfase à conhecida megalomania do Prefeito. Todavia, para um classicista, a palavra Petropira tem um gosto humorístico, no mínimo, explosivo, pois relaciona um produto inflamável com o fogo, pois a terminação –pira remete igualmente para o radical grego: $\pi\upsilon\rho$, $\pi\upsilon\rho\omicron\varsigma$ (cf. 'pira' funerária). Há uma variação de registo etimológico, pois 'Sucupira' é uma palavra proveniente do tupi e designa um determinado tipo de árvore brasileira, mas, na composição vocabular 'Petropira', o elemento 'pira', que tinha a função inicial de conferir ao vocábulo a carga semântica necessária ao estabelecimento de uma relação semiótica, mais concretamente de natureza toponímica, com a povoação de Sucupira, assume outras conotações a nível etimológico, precisamente por se encontrar isolado, desligado da palavra 'Sucupira'. Além disso, a associação de 'Petro-', elemento de origem latina, mas que também existe no grego¹, contribui para suscitar, no subconsciente de um classicista, uma aproximação com o étimo grego. Provavelmente, o(s) autor(es) do guião nem sequer terá pensado nessa associação, mas a pluralidade de códigos, mesmo involuntários, — ou que permitam, pelo menos, uma profusão mais vasta de interpretações pessoais —, confere uma mais-valia à mensagem. O subjectivismo virtual ou potencial, em que é permitido ao leitor aduzir a sua experiência e conhecimentos pessoais para completar a mensagem

¹ *Petroleum* ('óleo da pedra', i.e. do carbono) é, obviamente, uma palavra composta por elementos latinos, mas, sendo o primeiro elemento idêntico em grego ($\pi\epsilon\tau\rho\alpha$), a associação com outro elemento, que também existe em grego, reforça a associação dessa conotação helénica. Em último caso, se quisermos insistir na etimologia latina do primeiro elemento 'Petro-', nada impediria considerar o todo como um hibridismo, por analogia com muitos outros que já existem na nossa língua.

literária, confere à obra um valor intemporal e universal; e é aí que reside a característica principal da obra-prima. Assim se explica que algumas das obras de Aristófanes fossem proibidas na Grécia dos anos 70 pela junta militar. Certamente que o famoso comediógrafo não possuía dons proféticos para fazer uma crítica social, de natureza política, que se pudesse aplicar dois milénios e meio depois. Essa intemporalidade reside na genialidade da obra.

No caso do discurso humorístico, quanto mais polivalente ou polissémica for a mensagem (mensagens polifacetadas, sobreposição de discursos paralelos, velados, ambíguos, multiplicidade de paródias, no sentido etimológico do termo, a nível da forma ou do conteúdo, etc.), maior é o efeito cómico, pois a fruição, neste caso, humorística tem características paralelas à da literatura, nomeadamente à da comédia.

O que se entende, então, por competência humorística?

Tal como a competência linguística exige do falante a assimilação e domínio de determinados códigos (fonológico, morfológico, sintático, semântico), tal como a competência literária exige do leitor o conhecimento de determinados códigos (fónico-rítmico, óptico-grafemático, métrico-versificatório, técnico-compositivo, etc.) para que a comunicação, a compreensão, a fruição estética se possam processar com a maior eficácia, também a competência exige, no seu processo semiótico, que o receptor possua o conhecimento necessário para descodificar e assimilar a mensagem. Estabelecendo um paralelo com o sistema semiótico literário (nomeadamente com o sistema modelizante secundário), diríamos que o humor se baseia essencialmente no código semântico-pragmático, para além de pressupor – tal como se exige à literatura – um bom conhecimento do sistema modelizante primário, que está subjacente à competência linguística.

O humor tem outra característica que lhe é peculiar: exige da parte do ouvinte uma actualização imediata dessa competência, isto é,

o receptor deve recorrer, num curtíssimo espaço de tempo, ao *corpus* de informações e conhecimentos que possui, para descodificar ou contextualizar a mensagem. Se o ouvinte não dispõe dessa informação, não percebe o alcance da mensagem e a comunicação não se estabelece.

É nesta altura que o emissor recebe o *feed-back* de que o ouvinte não percebeu a anedota, por exemplo. O caso inverso de *feed-back* seria, evidentemente, o riso ou a gargalhada.

Ora, também as línguas clássicas podem ser utilizadas enquanto elementos constituintes dessas informações necessárias à competência humorística, e isto tanto a nível do cómico de linguagem², como de situação.

A banda desenhada da série "Astérix" é um exemplo real de como as citações latinas podem ser aplicadas a situações humorísticas reforçando a *uis comica*.

Passando muito concretamente ao assunto desta comunicação, o humor britânico pauta-se pela utilização e exploração exímia das características linguísticas do inglês. Todavia, aliado ao cómico de situação, o humor britânico torna-se fulminante e é da combinação destes dois aspectos que ele adquiriu um valor universalmente proverbial.

No entanto, pelo menos até há bem poucos anos, as línguas clássicas eram apanágio das melhores escolas do sistema educativo britânico. Os filhos das classes média e alta passavam todos pela aprendizagem das línguas clássicas. Poder-se-ia dizer sem exagero que os estudos clássicos são efectivamente um *background* cultural da sociedade britânica. Para comprovar a actualidade destas línguas, basta o facto de os próprios Britânicos as utilizarem para condimentar o seu humor tão típico.

² Cf. e.g. Gil Vicente.

Os exemplos que eu pretendo desenvolver aqui são duas situações extraídas de uma série televisiva que teve um êxito enorme por toda a Europa, tendo sido reposta vezes sucessivas pelas cadeias de televisão de maior audiência: "Yes Minister/Sim Senhor Ministro". Tal foi o sucesso por todo o lado que o programa encontrou sequência já sob outro ponto de vista, nomeadamente aquele em que o Ministro é promovido a Primeiro Ministro: "Yes Prime Minister / Sim Senhor Primeiro Ministro". Um dos trechos provém da primeira versão da série; o outro é extraído da segunda.

Embora se trate de uma série que aborda temas políticos, específicos de um país que tem uma atitude céptica relativamente à Europa, encontrou receptividade nessa mesma Europa devido à abordagem crítica e arguta que faz da classe política. Não só analisa o sistema político como desenvolve igualmente de forma exímia a crítica aos políticos.

A crítica social e política já vem de Aristófanes. Já desde esses tempos remotos o cidadão comum apreciava de modo especial que os políticos fossem o alvo do seu humor, da sua troça, do seu sarcasmo. É uma maneira de os cidadãos se vingarem das promessas não cumpridas, da hipocrisia e prepotência da classe política, ... Em suma, o cidadão comum sente um prazer especial em ver os políticos tratados de ignorantes³.

Verifica-se que o argumentista da série tinha um bom domínio das línguas e culturas clássicas. Por outro lado, está consciente do declínio ou do esquecimento dessas línguas e, por isso, tem a preocupação de articular o texto latino com a respectiva tradução, a fim de que a mensagem possa passar para a audiência menos culta ou mais esquecida.

³ Não é por acaso que a série "Contra-Informação" é actualmente o programa de maior audiência da nossa televisão estatal.

Torna-se, desde logo, evidente que estamos perante o humor fino, letrado, culto, que lança as suas farpas com subtilidade e elegância. Enfim, tudo isso é o humor britânico⁴.

A redacção do texto para as actas colocou-me perante o problema de, ao reduzir um programa televisivo a escrito, se perder uma boa parte da qualidade do programa, que reside na inigualável interpretação do excelente naipe de actores da série. Procurei suprir, de alguma forma, essa deficiência através da didascália.

A tradução para português é a tradução original da série, i.e. a que surge legendada⁵. Como considero que a tradução não exprime toda a riqueza da língua inglesa (a tradução para a televisão tem a preocupação da concisão, de modo a permitir ao espectador que possa acompanhar o ritmo do diálogo, pelo que não se preocupa muito com a qualidade em si), resolvi transcrever o diálogo inglês.

Se o leitor tiver alguns conhecimentos de inglês, recomendo vivamente que siga o texto inglês e a tradução como complemento.

I

Numa sala conversam sentados dois conselheiros ministeriais, sendo um deles o Conselheiro Principal do Primeiro Ministro.

⁴Infelizmente, algo semelhante seria impossível entre nós devido ao fraco nível dos consagrados cómicos da nossa praça, uns quantos émulo que bem afirmam pretenderem imitar o humor britânico, mas que, por não o conseguirem, se limitam a uma popularesca "versão pimba". Este "humor-pimba" caracteriza-se por um recurso excessivo – abusivo até – a conotações sexuais e mesmo pornográficas. Na Antiguidade Clássica, o público, não desdenhava uma certa dose de brejeirice. Mas – *est modus in rebus* – a comédia não se limitava a isso, nem a brejeirice se podia assumir como principal ponto de referência da comicidade. Era apenas um dos seus numerosos ingredientes. Se ela fosse o núcleo ou a finalidade do processo cómico correria o risco de se tornar uma obsessão doentia. Mas nem os Gregos, nem os Romanos, quer na literatura ou na arte, em geral, quer no seu modo de vida, pelo menos na sua fase áurea, viviam obcecados pela sensualidade.

⁵Desconheço a autoria da tradução.

<p>Conselheiro do Primeiro Ministro: Are you sure Hacker is the man for this?</p> <p>Outro conselheiro: Yes.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: He's really the best possible choice to bring an integrated transport policy?</p> <p>Outro conselheiro: Yes.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: But he doesn't know anything about transport policy!</p> <p>Outro conselheiro: No.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: You sounded out the Secretary of State for Transport?</p> <p>Outro conselheiro: He wouldn't touch it with a barge-pole.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: Yes. Well, this could turn out to be a bed of nails!</p> <p>Outro conselheiro: A crown of thorns!</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: A booby trap!</p>	<p>Conselheiro do Primeiro Ministro: Tem a certeza de que Hacker é o homem indicado?</p> <p>Outro conselheiro: Sim.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: Será a melhor escolha para implementar uma política integrada de transportes?</p> <p>Outro conselheiro: Sim.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: Mas ele não percebe nada de transportes.</p> <p>Outro conselheiro: Pois não.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: Sondou o Secretário de Estado dos Transportes?</p> <p>Outro conselheiro: Esse ainda percebe menos.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: É que isto pode ser uma cama de pregos.</p> <p>Outro conselheiro: Uma coroa de espinhos.</p> <p>Conselheiro do Primeiro Ministro: Uma armadilha.</p>
--	--

Outro conselheiro:

Still, we have to make it look as though something is going to be done. It calls for a particular combination of talents: lots of activity but no actual achievement.

Conselheiro do Primeiro

Ministro:

I see! Then, Hacker is the man! So, how do you suggest we go about him?

Outro conselheiro:

Well, you're the PM's Chief Special Adviser, you know the form: we make it seem like a special honour, a promotion, a present!

Conselheiro do Primeiro

Ministro:

But Sir Humphrey is bound to tell Hacker he'd be crazy to take it on!

Outro conselheiro:

Yes, *timeo Danaos et dona ferentes* I can hear him saying! "Beware of Greeks bearing gifts", roughly translated. Now, Humphrey would have put it in English for Hacker's benefit. Hacker went to the LSE⁶, you know!

Outro conselheiro:

Só que, é preciso aparentar que algo vai ser feito. Isso exige uma combinação particular de talentos: muita actividade e nenhuns resultados práticos.

Conselheiro do Primeiro

Ministro:

Estou a ver. Nesse caso, Hacker é o nosso homem. E como sugere que o abordemos?

Outro conselheiro:

Você, como Conselheiro Principal do P.M., sabe como é. Deve parecer que se trata de uma honra, uma promoção. Um presente.

Conselheiro do Primeiro

Ministro:

Mas Sir Humphrey vai dizer-lhe para não a aceitar.

Outro conselheiro:

Sim. Estou a vê-lo a dizer: *timeo Danaos et dona ferentes*. Ou seja, "Desconfie das prendas dos Gregos". Claro que o Humphrey vai dizê-la logo em inglês. O Hacker andou no politécnico⁶.

⁶ Repeti a audição deste passo para confirmar a sigla e é bem a LSE que esta personagem se refere. Ora, LSE é a sigla da London School of Economics. Embora o tradutor a tenha traduzido *tout court* por "Politécnico", não me parece que o conselheiro ministerial tivesse pronunciado algo como

Conselheiro do Primeiro Ministro: So did I! Outro conselheiro: Oh, I am sorry! ⁷ Anyway, we must get an immediate commitment from Hacker before he's got time to talk to Humphrey.	Conselheiro do Primeiro Ministro: Eu também. Outro conselheiro: Desculpe ⁷ . Temos de fazer com que o Hacker aceite antes de poder falar com o Humphrey.
Conselheiro do Primeiro Ministro: Today? Now? Outro conselheiro: Don't you think it will work?	Conselheiro do Primeiro Ministro: Hoje? Já? Outro conselheiro: Não acha que vai resultar?
Conselheiro do Primeiro Ministro: What, to flatter a politician? It has never failed! We are offered to call him Transport Supremo, shall we?	Conselheiro do Primeiro Ministro: Bajular um político? Nunca falhou. Podemos chamar-lhe Alto Comissário para os Transportes.
Outro conselheiro: Yes! much more attractive than Transport Muggins!	Outro conselheiro: É mais aliciante que Anjinho dos Transportes.

LST, nem eu conheço nenhuma escola técnica com esse nome. Provavelmente, para sublinhar a ideia da frequência de um ensino que nada tem a ver com as Humanidades Clássicas, o tradutor terá feito essa opção do Politécnico.

⁷ Esta expressão, sobretudo pela maneira como é dita, tem um duplo valor que a tradução não evidencia. Para fazer um mero pedido de desculpas, o interlocutor poderia ter optado simplesmente por "Sorry!" ou "I beg your pardon!" ou outra fórmula do género. A frase "I am sorry!" não só significa "peço-lhe imensa desculpa (pelo que disse ou pela situação embaraçosa que criei)!", mas também "tenho imensa pena que assim seja (i.e. que o senhor tenha frequentado a escola económica – Politécnico, no dizer do tradutor – e não tenha tido a oportunidade de aprender latim)!".

No gabinete do Ministro Jim Hacker, conversa o Ministro com o seu conselheiro, Humphrey, na presença de Bernard, o secretário. Humphrey tenta dissuadir o Ministro de aceitar o cargo.

...

Ministro Hacker:

But I am going to be Transport Supremo!

Humphrey:

I believe the Civil Service vernacular is Transport Muggins.

Ministro Hacker:

No, Humphrey! The Prime Minister has asked me to undertake this task, this ... necessary duty and, after all, we must all endeavour to do our duty. Furthermore, Sir Mark thinks there may be votes of it! So, I don't intend to look a gift-horse in the mouth!

Humphrey:

I put it to you, Minister, that you are looking a Trojan horse in the mouth!

Ministro Hacker:

If you look closely at this gift-horse, you'll find it's full of Tojans?

Bernard:

If you had looked a Trojan horse in the mouth, Minister, you would have found Greeks inside.

Ministro Hacker:

Mas vou ser Alto Comissário para os Transportes.

Humphrey:

Anjinho dos Transportes, em linguagem de função pública.

Ministro Hacker:

Não, o PM pediu-me que assumisse este cargo, um dever necessário, e todos devemos cumprir o nosso dever. Além disso, Sir Mark acha que até pode trazer votos, e, por isso, 'a cavalo dado não se olha o dente'.

Humphrey:

Mas trata-se dos dentes de um cavalo de Tróia.

Ministro Hacker:

Se lhe olharmos para a boca, vemos que está cheio de Troianos?

Bernard:

Se olhasse para a boca do cavalo de Tróia, veria que estava cheio de Gregos.

(Humphrey olha admirado para Bernard. Este, perante o olhar interrogativo de Humphrey e do Ministro, decide fundamentar a sua afirmação)

For the point is: it was the Greeks who gave the Trojan horse to the Trojans. So, technically it wasn't a Trojan horse at all: it was a Greek one.

Hence the tag *timeo Danaos et dona ferentes* which is usually somehow inaccurately translated as "Beware of Greeks bearing gifts", as doubtless you would have recalled, had you not attended the LSE.

Ministro Hacker:

Yes, I find those Greek tags all very well in their way, but can we stick to the point?

Bernard:

Sorry, Greek tags?!

Ministro Hacker:

"Beware of Greeks bearing gifts". I suppose the EEC equivalent would be: "Beware of Greeks bearing an olive oil surplus".

(Humphrey ri-se; Bernard mantém-se sério)

Humphrey:

Excelent, Minister!

Foram os Gregos que ofereceram o cavalo aos Troianos. Tecnicamente nem era um cavalo de Tróia, mas um cavalo grego.

Dáí que *Timeo Danaos et dona ferentes*, o que, como sabe, é geral e incorrectamente traduzido como "Desconfiem das prendas dos Gregos", como, por certo, se lembraria, se não tivesse andado no Politécnico.

Ministro Hacker:

Acho as citações gregas muito justas, mas podemos prosseguir?

Bernard:

Desculpe, citações gregas?

Ministro Hacker:

"Desconfiem das prendas dos Gregos". Acho que o equivalente em termos de Comunidade Europeia seria: "Desconfiem das propostas gregas de excedentes de azeite".

Bernard:

No! Well, the point is, Minister, that just as the Trojan horse was in fact Greek, what you described as a Greek tag is, in fact, Latin. It's obvious, really: the Greeks would never suggest bewaring of themselves⁸ knew such a participle – "bewareing" that is. And is clearly Latin not because *timeo* ends in -o – because the Greek first person also ends in -o. No, actually, there is a Greek word *tim-a-o*, meaning "I honour". But the -os ending is a nominative singular termination of the second declension in Greek and accusative plural in Latin, of course. No, actually, "Danaos" is not only in Greek "the Greek", but also in Latin "the Greek".

It's very interesting, really!

(O Ministro, que não percebeu mesmo nada do que foi dito, dirige-se ao seu conselheiro)

Bernard:

O caso é que, tal como o cavalo de Tróia era grego, aquilo a que chamou citação grega é, de facto, latina. Os Gregos nunca iriam sugerir que se desconfiasse deles. Isso aliás é claro no uso do tempo verbal 'desconfiem'.

E é latina não apenas por *timeo* acabar em 'o', já que a primeira pessoa do grego também termina em 'o'. Em grego a palavra *timeo* significa 'eu honro', mas a terminação em 'o' é a do nominativo singular da segunda declinação em grego e o plural do acusativo em latim. E *Danaos* não significa só grego em grego, mas também em latim. Na realidade é um tema muito interessante.

⁸ Devido ao som elevado das gargalhadas, não consegui perceber as duas ou três palavras que Bernhard pronuncia neste passo. Todavia, julgo que não deve ser o que o tradutor apresenta, pois não faria sentido. Na minha opinião, Bernhard dirá alguma coisa do género "Besides, they also knew such a participle" e que ele explicita com a tradução em inglês ("estou-me a referir, naturalmente a *bearing*"), ou seja, também a língua grega conhece o mesmo tipo de utilização dos participios: os participios de acção concomitante de *fero*, em latim, e os correspondentes *εξων, φερων αγων λαβων* ou *χωρωνος* em grego.

Ministro Hacker:

I take your point, Humphrey,
but is it really⁹?

Ministro Hacker:

Concordo consigo. Mas é
assim tão mau como diz,
Humphrey?

(Humphrey procura responder ao Ministro, mas encontra-se de tal maneira impressionado e ao mesmo tempo intimidado por Bernard que lança o olhar de admiração repetidas vezes para o secretário enquanto se dirige simultaneamente ao Ministro)

Humphrey:

Well, Minister, perhaps, ...
perhaps you will allow me to
prove it to you. I will arrange a
preliminary conference for you
with three Undersecretaries
from the Department of
Transport: from the roads-
division, the rail-division and
the air transport-division.

Humphrey:

Se o senhor Ministro me
permitir, posso provar-lhe.
Posso marcar-lhe uma reunião
preliminar com três subsecre-
tários do Ministério dos
Transportes: o das estradas, o
das ferrovias e o dos
transportes aéreos.

Ministro Hacker:

Civil servants? What will that
prove?

Ministro Hacker:

São funcionários públicos? E
o que é que isso prova?

Humphrey:

I think they may illustrate some
of the problems you will
encounter.

Humphrey:

Pode ilustrar alguns dos
problemas que irá encontrar.

Ministro Hacker:

May be you're right,
Humphrey. But if I succeed,
this could be my Falkland-
Islands!

Ministro Hacker:

Talvez, mas, se tiver êxito,
podem ser as minhas
Falkland!

Humphrey:

And you could be General
Gualtieri!

Humphrey:

Pois. E o sr. Ministro pode ser
um general argentino!

⁹ Novamente as fortes risadas do público abafaram a voz do actor e não se consegue perceber o que diz.

Analiseemos a fala de Bernard à luz da tradução. O tradutor viu-se em apuros para conseguir acompanhar o raciocínio de Bernard. Apesar de tudo, só tem dois erros. O texto inglês está certíssimo.

Para além do que já referi na nota 8, convém salientar o seguinte:

Ingl.: And is clearly Latin not because *timeo* ends in -o – because the Greek first person also ends in -o.

Port.: E é latina não apenas por *timeo* acabar em 'o', já que a primeira pessoa do grego também termina em 'o'.

Até aqui está tudo correcto. Depois, Bernard diz assim:

No, actually, there is a Greek word *tim-a-o*, meaning "I honour". But the -os ending is a nominative singular termination of the second declension in Greek and accusative plural in Latin, of course.

A tradução correcta seria: Não, na realidade, há uma palavra grega *tim-a-o* que significa "eu honro". Mas a terminação -os é uma terminação de nominativo singular da segunda declinação em grego e, claro está, de acusativo do plural em latim.

Ora, o tradutor cometeu dois erros:

"Em grego a palavra *timeo* significa 'eu honro', mas a terminação em 'o' é a do nominativo singular da segunda declinação em grego e o plural do acusativo em latim."

Ao soletrar a terminação de $\tau\iota\mu\alpha\omega$, Bernard terá induzido o tradutor em erro. Para alguém do curso de Línguas Germânicas ou alguém habituado a traduzir do inglês e do alemão, é fácil confundir, foneticamente, a pronúncia do 'a' inglês com a do 'e' em alemão. O verbo latino *timeo*, que já havia aparecido, facilitou a confusão.

Enganou-se ainda na terminação '-os'. Bernard soletra '-o-s'; o 's' é bem distinto.

Concluindo, o autor do guião tinha bem consciência do que estava a escrever.

Este episódio, serve igualmente para demonstrar impressão que nos outros causa o conhecimento das línguas clássicas.

A utilização regular de termos ou citações latinas é habitualmente considerado um factor de prestígio e provoca admiração junto dos outros contribuindo para o tal toque de erudição, uma espécie de "show-off".

Mas há que ter cuidado com os dois aspectos: o uso de citações latinas não deve ser abuso. A moderação já era uma máxima desde Sólon (μηδεν αγαν). Se cairmos no exagero, corremos o risco de essa admiração se transformar em desprezo, acusados de pretenciosismo, de exibicionismo. Mais vale uma citação devidamente apropriada à situação – como foi o caso aqui – do que três ou quatro desenquadradas ou, pior, inapropriadas.

Por outro lado, não basta saber aplicar a citação. Há que conhecer o contexto cultural que se lhe encontra associado. Humphrey sabe utilizar a citação, mas fica boquiaberto perante os vastos conhecimentos de Bernard. Durante alguns instantes, tenta dirigir-se ao Ministro, mas não consegue soltar uma palavra e não pára de lançar olhares de receio, intimidação e admiração para o Bernard.

II

O passo seguinte aborda um tema que reveste características universais: a decadência da Educação. Esta é associada à regionalização do Ensino, i. e. à transferência de competências, de poderes para as autarquias de modo a melhorar os níveis de ensino.

Primeiro Ministro Hacker:	Primeiro Ministro Hacker:
I am worried about the Department of Education and Science.	Estou preocupado é com o Min. de Educação e Ciência.

Humphrey:

Indeed?! In my opinion, the DES does a splendid job.

Primeiro Ministro Hacker:

Look what's happened to education in this country! This is a question from a religious studious paper: "Which do you prefer: atom-bombs or charity?"

And Maths is becoming politicized: "If it costs 5 billion pounds a year to maintain Britain's nuclear defenses and 75 pounds a year to feed a starving African child, how many African children could be saved from starvation if the Ministry of Defense abandoned nuclear weapons?"

Humphrey:

That's easy: none. They'd spend it all on conventional weapons. In any case it's just a sum: 5 billion divided by 75.

Primeiro Ministro Hacker:

But the children aren't learning how to do the sums.

Humphrey:

No, indeed, but the local education authorities might argue that they don't need to: they all have pocket-calculators!

Humphrey:

Está? Na minha opinião, o MEC faz um trabalho esplêndido.

Primeiro Ministro Hacker:

Seja como for, veja o que aconteceu à Educação no nosso país. Esta pergunta vinha num estudo religioso: 'Que prefere, bombas atómicas ou caridade?'

Até a Matemática está a ficar politizada. 'Se custar 5 biliões/ano manter as defesas nucleares da GB e 75 libras/ano alimentar uma criança africana faminta, quantas crianças africanas poderão ser salvas da fome, se o Ministério da Defesa abandonar as armas nucleares?'

Humphrey:

É fácil: nenhuma. Gastaria tudo em armas convencionais. Seja como for, é só uma conta: 5 biliões a dividir por 75 lbs..

Primeiro Ministro Hacker:

Mas os alunos não aprendem a fazer contas.

Humphrey:

Pois não, mas as autoridades educativas locais podem dizer que não precisam, porque têm calculadoras de bolso.

Primeiro Ministro Hacker:
But they all need to know how it's done. Look, we were all taught basic arithmetic, weren't we?

Humphrey:
Were we?! What's 3947 divided by 73?

Primeiro Ministro Hacker:
Ah, ... Oh, I'd need a pencil and paper to do that!

(O secretário estende-lhe imediatamente a mão com um bloco de papel e um lápis. Hacker, incomodado, afasta Bernard de si com as duas mãos)

No, never mind, Bernard!

(Olha irritado para Bernard e depois vira-se para Humphrey e diz)

I could do it when I left school!

Primeiro Ministro Hacker:
Mas precisam de saber como se fazem. Ensinaaram-nos aritmética básica a todos, não ensinaram?

Humphrey:
Ensinaaram?! Quanto é 3947 a dividir por 73?

Primeiro Ministro Hacker:
Preciso de um lápis e papel.

Não, deixe lá, Bernard.

Quando saí da escola era capaz.

Humphrey:
But now you'd use a calculator!

Primeiro Ministro Hacker:
That's not the point. I mean ... Look at Latin! Hardly anybody knows that nowadays!

Humphrey:
Tempora mutantur nos et mutamur in illis.

(Hacker arregala os olhos)

Primeiro Ministro Hacker:
What?!

Humphrey:
The times change and we change with the times.

Primeiro Ministro Hacker:
Precisely!

Humphrey:
Si tacuisses, philosophus mansisses!

Humphrey:
Mas agora usaria calculadora?

Primeiro Ministro Hacker:
Não é isso. Veja o Latim. Hoje já poucos se lembram.

Humphrey:
Tempora mutantur nos et mutamur in illis.

Primeiro Ministro Hacker:
O quê?!

Humphrey:
Os tempos mudam e nós mudamos com os tempos.

Primeiro Ministro Hacker:
Precisamente.

Humphrey:
Si tacuisses, philosophus mansisses!

Primeiro Ministro Hacker:

What does that mean?

Humphrey:

If you'd kept your mouth shut, we might have thought you were clever!

Primeiro Ministro Hacker:

I beg your pardon!

Humphrey:

Oh, not you, Prime Minister! That's the translation.

Primeiro Ministro Hacker:

Que quer isso dizer?

Humphrey:

Se tivesse ficado calado, pensaríamos que era esperto.

Primeiro Ministro Hacker:

Como disse?

Humphrey:

Não é o senhor, isto é a tradução.

(Bernard vem em seu socorro)

Bernard:

No one would ever have thought Sir Humphrey was saying that about you!

Bernard:

Ninguém pensaria que Sir Humphrey se referia a si.

(Humphrey responde-lhe entre os dentes)

Humphrey:

Go away, Bernard, please!

Humphrey:

Deixe-me em paz, Bernard, por favor!

Primeiro Ministro Hacker:

I can't believe it, Humphrey. You had a conventional strict academic upbringing. Are you denying the value of it?

Humphrey:

And what's the use of it? I can't even call upon it in conversation with the Prime Minister of Great Britain!¹⁰

Primeiro Ministro Hacker:

Não posso crer, Humphrey. Teve uma educação académica convencional. Nega o valor dela?

Humphrey:

Que adianta? Nem posso recorrer a ela ao falar com o PM da GB.

¹⁰ A parte que nos diz directamente respeito termina aqui. Todavia, como o tema da conversa é a Educação, prolongo um pouco mais a transcrição do diálogo para vermos como os Britânicos abordam um problema tão sério, como é a regionalização da Educação, de uma forma tão humorística.

Primeiro Ministro Hacker:

Education in this country is a disaster. We are supposed to be preparing children for a working life. 3/4 of the time they're bored stiff.

Humphrey:

Well, I should have thought that being bored stiff 3/4 of the time was an excellent preparation for working life.

Primeiro Ministro Hacker:

The school-leaving age has raised to 16 so they can learn more and they are learning less.

Humphrey:

We didn't raise it to enable them to learn more, we raised it to keep teenagers off the jobmarket and hold down the unemployment figures.

Primeiro Ministro Hacker:

Are you saying there's nothing wrong with education in this country?

Humphrey:

No, of course not, Prime Minister! It's a joke, it's always been a joke! And as long as you leave it in the hands of local councillors it will remain a joke! Half of them are your enemies, anyway, and the other half are the sort of friends that make you prefer your enemies!

Primeiro Ministro Hacker:

A Educação neste país é um desastre. Devemos preparar os alunos para uma vida de trabalho e 3/4 do tempo estão chateadíssimos.

Humphrey:

Eu pensava que estar chateadíssimo durante 3/4 do tempo era uma excelente preparação para a vida de trabalho.

Primeiro Ministro Hacker:

A idade de deixar a escola subiu para os 16 para aprenderem mais e estão a aprender menos.

Humphrey:

Não subiu para aprenderem mais, mas para afastar os adolescentes do mercado de trabalho e baixar o desemprego.

Primeiro Ministro Hacker:

Está a dizer que está tudo bem na Educação no nosso país?

Humphrey:

Claro que não, é uma anedota, sempre foi, e enquanto a entregarmos a elementos locais continuará a ser. Metade deles são seus inimigos e a outra metade são amigos que fazem preferir os inimigos.

Primeiro Ministro Hacker:
What are you saying?

Humphrey:
I'm saying that Education will never get any better as long as it's subdued to all that tomfool, there in the Town Halls. I am just imagining what would happen if you'd put Defense in the hands of the local authorities.

Primeiro Ministro Hacker:
Defense?

Humphrey:
Yes, give the local councillors a 100 millions each and ask them to defend themselves. We wouldn't have to worry about the Russians: we would have a civil war in three weeks.

Primeiro Ministro Hacker:
That's been silly.

Humphrey:
Am I, Prime Minister? Well, that's what happened to Education! And why? Because nobody thinks Education is serious the way Defense is serious.

...

Primeiro Ministro Hacker:
Que quer dizer, então?

Humphrey:
Que a Educação nunca melhorará enquanto estiver sujeita aos disparates das autarquias. E imagine o que seria confiar a defesa às autoridades locais.

Primeiro Ministro Hacker:
...

Humphrey:
Dê a cada concelho 100 milhões e diga-lhes que se defendam.
Nem seriam precisos Russos. Em 3 semanas teríamos guerra civil..

Primeiro Ministro Hacker:
Está a ser disparatado.

Humphrey:
Estou, Sr. Primeiro Ministro? É o que aconteceu à Educação, e porquê? Porque ninguém acha a Educação séria, como consideram a defesa.

...

Como já tivemos oportunidade de sublinhar, o argumentista teve a habilidade de encontrar na ignorância do Ministro o pretexto para apresentar a tradução inglesa de todas as citações utilizadas aos espectadores que ou estivessem já mais esquecidos do que aprenderam ou tivessem frequentado "a escola de economia" (ou o "politécnico", no dizer do tradutor).

As línguas e culturas clássicas enquanto pressupostos essenciais na competência humorística britânica.

ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO REBELO

Fac. de Letras — Coimbra

Qualquer classicista gosta de ouvir e de contar anedotas — verídicas ou não, mas sobretudo verídicas — relacionadas com a cultura e com as línguas clássicas. Há, por exemplo, quem colija casos anedóticos (reais ou fictícios) de erros de tradução. E a verdade é que, para os classicistas, o humor tem um gosto especial se este se basear ou, pelo menos, fizer alusão a matérias exclusivas da filologia clássica.

Por vezes, essas situações humorísticas podem até nem ser intencionadas ou ser fruto de um imprevisto, tal como acontece no âmbito da crítica literária: o autor de uma obra nem sempre é o melhor intérprete dessa obra. A criação literária possui uma componente irracional, a que vulgarmente se dá o nome de inspiração. Isto significa que, para além de elementos racionais, bem explícitos, o autor vai haurir do seu subconsciente determinados códigos que escapam ao seu controlo, mas que se encontram bem implícitos na obra.

Aplicando, então, esta teoria ao humor, posso adiantar um exemplo da telenovela "O Bem-Amado" a que tive a ocasião de assistir numa reposição muito recente: o Prefeito de Sucupira tinha

Todavia, o que, no fim de tudo isto, nos agrada mais a nós, classicistas, é verificar como matéria específica das línguas clássicas pode ser inserida em textos humorísticos com toda a pertinência, sem que o autor cometa qualquer erro, conseguindo, ao mesmo tempo, manter a porta aberta a espectadores com menos conhecimentos. Quem sabe se estas duas situações não terão constituído motivo para que algumas pessoas resolvessem iniciar ou recordar o seu estudo do latim?

A precisão das noções fornecidas estabelece, assim, um laço particular entre o autor do guião e o espectador classicista, que facilmente se revê na personagem que representa o texto e, em última instância, no autor do argumento.

Uma coisa é certa, as referências culturais em causa, e que o classicista domina, conferem um sabor especial ao humor daí resultante, porque, quanto melhor for a percepção dessas componentes semântico-pragmáticas, como é aqui o caso, maior se torna a competência humorística do espectador e mais elevada é, por sua vez, a "fruição humorística".

O recurso à *arbor frondibus luxurians* na aula de Latim

AIRES PEREIRA DO COUTO

Universidade Católica — Viseu

Nos objectivos gerais do Programa de Latim do Ensino Secundário, no campo dos conhecimentos, são referidos seis pontos, dos quais queremos destacar dois:

O terceiro: *Ter uma perspectiva diacrónica, a partir das origens, da língua e cultura portuguesas.* (p.27)

E o quarto: *Deduzir da língua latina estruturas que possibilitem o estudo consciencializado e científico, não só da língua portuguesa, mas também (eventualmente) de outras línguas românicas.* (p.27)

Ora, como todos sabemos, a língua portuguesa é o resultado da lenta evolução do latim falado nesta zona da Península Ibérica desde a sua romanização. Parece-nos, pois, não haver grandes dúvidas de que o conhecimento da língua latina, numa perspectiva histórica, contribui para um estudo consciente e uma compreensão mais perfeita das línguas novilatinas em geral e da língua portuguesa em particular, uma língua que, como diz Camões, quando alguém “imagina, com pouca corrupção crê que é a latina” (*Lusíadas*, I, 33, 8). Vocabulário, ortografia, evoluções semânticas, processos de formação de palavras, estruturas morfológicas e sintácticas, de tudo se terá uma visão e um entendimento mais profundos através do conhecimento do latim.

Mas o conhecimento do latim não é apenas vantajoso para um melhor conhecimento da língua portuguesa, é igualmente um belo auxiliar para o ensino da língua francesa e de outras línguas românicas (ou não fosse a grande maioria do vocabulário destas línguas resultante da evolução do léxico latino; note-se que cerca de 80% das palavras portuguesas e francesas provêm do latim) e até de línguas não românicas, como por exemplo o inglês e o alemão que, como sabemos, embora não tenham uma relação tão directa com o latim, se encontram, contudo, a ele profundamente ligados sob o ponto de vista linguístico e cultural.

Apesar das inúmeras relações que existem entre o latim e as línguas românicas em geral, e o português e o francês em particular, vamos limitar-nos à análise das relações etimológicas, análise essa que contribui não só para melhorar a nossa capacidade de compreensão do significado exacto das palavras que derivam directa ou indirectamente do latim, mas também para conseguir uma maior precisão no seu uso, pois saber identificar os radicais latinos nas palavras de uso corrente é conseguir tirar proveito da força e do valor das palavras, é descobrir verdadeiramente a sua essência.

O Programa de Latim do Ensino Secundário aponta, no ponto três da Orientação Metodológica, quatro estratégias que podem ser usadas no apoio à fixação do vocabulário; destacamos as duas primeiras:

a) *A etimologia, isto é, o relacionamento de palavras portuguesas com o étimo latino (termos eruditos e populares), constitui um processo privilegiado, tendo a vantagem de contribuir também para o enriquecimento do vocabulário português e de proporcionar uma perspectiva diacrónica da língua portuguesa. É sobretudo no domínio vocabular que se deve verificar a aproximação constante das duas línguas – o latim e o português, facilitando a aprendizagem de uma e o enriquecimento da outra. (p.31)*

b) *A formação de palavras a partir de prefixos latinos facilitam também a memorização do vocabulário. (p.31)*

Parece-nos não haver dúvidas de que, nos processos de estudo do vocabulário por associação e confronto, nomeadamente no agrupamento de palavras por famílias, baseadas na etimologia, na sinonímia e na homonímia, aquele que se reveste talvez de maior utilidade é o das famílias de palavras agrupadas com base na etimologia, que permite, por vezes, estabelecer relações de parentesco entre palavras de significados aparentemente muito diferentes. Trata-se, como se sabe, de partir da raiz de um vocábulo de significado conhecido, e formar com ele, recorrendo à derivação ou à composição, a família das palavras que mantêm como núcleo semântico a mesma raiz etimológica. Esta estratégia pressupõe, evidentemente, uma prévia análise do valor dos principais prefixos e sufixos usados na composição e derivação vocabular. Numa perspectiva de enriquecimento vocabular pode proceder-se, sempre que se justifique, à análise diacrónica de algumas palavras suscitadas pelos textos estudados nas aulas, focando a sua sucessiva evolução semântica.

Para sistematizar a aquisição de vocabulário através da análise semântica de grupos de palavras da mesma família etimológica, parece-nos muito útil recorrer à constituição de uma *arbor frondibus luxurians*, um esquema que Michel Rousselet transcreve, apenas com palavras latinas, na sua obra *L'enseignement du latin*, Paris, P.U.F., 1966, p.94, a propósito da raiz CAP-. Este esquema, mais ou menos frondoso, permite dar uma visão sinóptica de palavras etimologicamente relacionadas entre si e pode aplicar-se a um número infínitável de palavras do vocabulário latino retiradas dos textos estudados nas aulas. Para a constituição da *arbor frondibus luxurians*, uma tarefa nem sempre muito simples pelo perigo das falsas etimologias, é fundamental recorrer a alguns instrumentos de trabalho que nos possam dissipar eventuais dúvidas:

Em primeiro lugar, o excelente *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* de A. Ernout e A. Meillet;

Pelo seu carácter prático, é útil a consulta de *Les mots latins groupés par familles étymologiques*, da autoria de F. Martin, uma obra elaborada, como diz o autor, a partir do *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de Ernout e Meillet;

Proveitosa é, também, a consulta das obras *Trésors des racines latines* de Jean Bouffartigue e Anne-marie Delrieu e *Les étymologies surprises* de René Garrus, obras que abordam esta temática de forma agradável e, por vezes, com alguma comicidade;

Interesse tem, ainda, o tomo 2 da obra *Les 500 racines grecques et latines les plus importantes du vocabulaire français* de Jacques Cellard, dedicado às raízes latinas.

Esta actividade de análise etimológica e semântica, com a aproximação ao português e a outras línguas modernas que os alunos conheçam, torna-se útil, por um lado, como vimos, para a aquisição de vocabulário, e por outro lado permite ao aluno aprofundar e enriquecer não só o seu vocabulário latino, mas também o português e o de outras línguas modernas. Nos dois exemplos que apresentaremos de seguida, partindo das raízes CAD- e CAED-, limitar-nos-emos ao latim, ao português e ao francês, mas é lógico que a análise poderá alargar-se a outras línguas, nomeadamente, em alguns casos, pelo seu natural interesse, ao inglês. Esta sistematização deverá, evidentemente, ser acompanhada de algumas explicações fonéticas indispensáveis à compreensão da dinâmica da língua. A este propósito gostaríamos de recordar as palavras da Professora Cristina Pimentel, extraídas do seu manual *Religandum*¹, pp. 6-7:

¹ Sugere-se que se consulte o manual *Religandum*, da Professora Cristina de Sousa Pimentel, como um bom exemplo do modo como a morfologia, sintaxe, fonética, lexicologia, semântica, cultura e evolução do latim ao português podem ser interligados, partindo de um texto.

“Não risquemos das nossas aulas a Fonética, por ser difícil ou enfadonha, porque é imprescindível compreender a dinâmica da língua nas perspectivas sincrónica e diacrónica, porque a fonética ajuda a entender o latim e todas as línguas vivas em que ele se transformou; não tenhamos medo de “perder tempo” com aspectos semânticos e lexicais: sem dúvida alguma é mais frutuoso sentir respirar as palavras (as latinas e as portuguesas) e escutar o que dizem, do que repetir até à exaustão quais os verbos que se constroem com dativo ou quais os vocábulos da 4ª declinação que fazem o dativo e ablativo do plural em –ubus.”

Vejamos então, nesta perspectiva, dois exemplos de sistematização com o recurso a um modelo de *arbor frondibus luxurians*, partindo da raiz dos verbos *cado* e *caedo*, verbos que, por vezes, suscitam algumas confusões nos alunos, especialmente nas formas homógrafas de perfeito e nos compostos.

RAIZ CAD- (do verbo *cado*, *is*, *ere*, *cecid*, *casum*)

O verbo *cadere* significa “cair” no sentido físico e moral, o que justifica o seu significado de “morrer”, “sucumbir”.

No latim, a raiz *cad-* passa a *cid-* por apofonia de vogal breve em sílaba interior aberta, em que o *a* breve passa a *i*. A raiz *cas-*, presente no supino do verbo *cado*, resulta das transformações sofridas pelo grupo oclusiva dental + *t* (*casum* provém de **cad-tom*). Desde o Indo-Europeu, o encontro de uma oclusiva dental com um *t* dava lugar ao desenvolvimento de um *s* parasita intermediário, grupo que, através de uma assimilação bilateral, resultava, no latim, em –*ss-* que reduziam a –*s-* depois de consoante e, desde o início do Império, depois de uma vogal longa ou um ditongo².

A partir da raiz *cad-* surgiram palavras como:

² Cf. Niedermann, *Précis de phonétique historique du latin*, 148-149.

Cadere: que, a partir da forma popular **cade re*, deu em português “cair” e “queda” < da forma arcaica *caeda*, através de *queeda*; e em francês “choir” e “chute” (note-se que, no francês arcaico, *cad-* passou a *ch-*).

Cadentia (plural neutro de *cadens*): “ritmo, momento em que cai” que deu em português “cadência” e “cadente” e em francês “cadence” (através do italiano “cadenza”), “chance”, “malchance” e “méchant” < “mécheant” (particípio presente do francês antigo “meschoir”: “cair mal”), que começou por significar “aquele que cai sempre mal”.

Cadiuus: “que cai por si mesmo” (falando de frutos), “caduco”, “epiléptico”; corresponde-lhe o português “cadivo”.

Desta mesma raiz surgiram ainda as palavras *caducia* (com o significado de “epilepsia”) e *caduciter*: “precipitadamente” (sem correspondentes directos no português e no francês); e *caducarius*: “relativo aos bens que caducam” e que deu em português “caducário”; e ainda *caducus*: “que está sujeito a cair”, que deu em português “caduco” e em francês “caduc”, a partir da qual se formou o verbo “caducar” e o substantivo “caducidade”, em francês “caducité”.

Decadentia: termo do latim medieval do qual surgiram as palavras portuguesas “decadência” e “decadente” e as francesas “décadence” e “décadent”.

Através do italiano “cascata” (do verbo “cascare”, que significa “cair”, e que deve ter origem na forma de latim popular **casicare*) surgem as palavras “cascata”, em português, e “cascade”, em francês.

A palavra *cadaver* liga-se também à raiz *cad-* e significa “corpo caído” (note-se que a terminação é de origem obscura).

A partir da raiz *cid-*, resultante, como vimos, da apofonia do *a* breve em sílaba interior aberta, surgem numerosos verbos compostos, como:

Concidere: “cair juntamente com”, “cair de uma vez”;

Excidere: “cair de”;

Intercidere: “cair entre; morrer”;

Succidere: “curvar-se; sucumbir”;

Note-se que nenhum destes verbos tem correspondentes portugueses ou franceses.

E ainda:

Procidere: “cair para a frente”, de que se formou o substantivo *procidentia*, com o significado de “queda de um órgão”, que deu origem ao termo médico “procidência” (queda de um órgão do corpo), “procidence” em francês.

Occidere < **ob-cadere*: “cair, sucumbir”, verbo utilizado para designar o pôr do sol, tendo dado, por isso, origem ao substantivo *occidens*: “ocidente” / “occident” e aos adjectivos *occidentalis*: “ocidental” / “occidental” e *occiduus*: “que se põe”. Este último adjectivo tem correspondente no português “occíduo”, mas não no francês, que o substitui pelos adjectivos “occidental” ou “caduc”.

Decidere: “cair de”, deu em português “decair” < **decadere*, e em francês “déchoir”. Do verbo latino formou-se o adjectivo *deciduus*: “que cai, caído” (“decíduo”, em português, e “décidu”, em francês).

Incidere: “cair sobre”, a que corresponde o português “incidir” e, a partir do qual se formou “reincidir”. Do tema deste verbo surgiram *incidens*: “incidente” / “incident” e *incidentia*: “incidência” / “incidence”.

Recidere: “voltar a cair”, deu em português “recair” e em francês “recidiver”. A palavra composta *recidiuus* é mais

frequente do que a simples: *cadiuus* e, tal como ela, começou por ser utilizada na linguagem agrícola, a propósito das sementes que, ao caírem, produziam uma segunda colheita. Deste modo, *recidiuus* adquiriu o sentido de “aquilo que renasce”, sentido semelhante àquele que o português “recidivo” e o francês “recidive” têm na linguagem médica: “recaída numa doença”.

Accidere < **ad-cadere*: “cair em direcção a”, “acontecer por acaso” – diz-se frequentemente, mas não necessariamente, de um acontecimento desagradável. Este sentido desenvolveu-se pelo facto de um acontecimento inesperado ser raramente agradável. De *accidere* surge *accidens*: “algo que acontece por acaso”, “acidente”/ “accident”, e, no latim tardio, *accidentalis*: “acidental” / “accidentel”.

Deve chamar-se a atenção do aluno para o facto de alguns dos compostos de *cado* poderem confundir-se com compostos de *caedo*, nomeadamente: *accidere*, *concidere*, *decidere*, *excidere*, *incidere*, *occidere*, *recidere* e *succidere*, que apenas diferem na quantidade do *i*, longo nos compostos de *caedo* e breve nos de *cado*.

A raiz *cas-* que, como vimos, resulta das transformações sofridas pelo grupo *d + t*, forneceu palavras como:

casus: “queda”, “aquilo que cai”, “acontecimento fortuito”, “caso” / “cas” e, a partir dela, o adjectivo *casualis*: “casual” / “casuel”.

Embora não exista um substantivo **casio*, são, no entanto, frequentes os substantivos *occasio*: “acto de cair bem”, “algo que cai bem”, “ocasião” / “occasion” e *occasus*: “pôr do sol”, “queda”, “ocaso” / “occase”.

RAIZ CAED- (do verbo *caedo, is, ere, cecidi, caesum*)

O verbo *caedere* é um termo de origem rural e popular que começou por significar “cortar”, “apara” (as árvores) e que passou para a linguagem militar com o sentido de “cortar aos pedaços”, “bater com uma arma cortante”, “matar”. A forma simples do verbo *caedere* não se conservou nas línguas românicas, ao contrário dos seus compostos.

A raiz *caed-* evoluiu para *ci d-* através da evolução do ditongo em posição interior. Nas raízes *cae--* e *ci s-*, o aparecimento do *s* resulta, à semelhança do que aconteceu com o supino do verbo *cado*, das transformações sofridas pelo grupo *d + t*.

Tal como *caedere*, também o substantivo *caedes* tem origem rural, começando por significar “a acção de cortar”, “o corte de árvores”. Passou depois para a linguagem militar, onde era usada com o significado de “massacre”, “morte violenta”, “assassínio”. Também este substantivo não tem correspondente directo fora do latim.

Da raiz *caed-* formaram-se palavras como:

caementum < **kaid-mentom*: começou por significar “pedras cortadas” ou “lascas de pedras aparadas usadas na argamassa”, e mais tarde “a própria argamassa”. Note-se que o cimento é precisamente uma mistura em pó de calcários triturados.

caementarius: “pedreiro”;

caementatus: “unido com argamassa”;

caementicius: “feito de pedra miúda”.

Destas palavras latinas formaram-se palavras portuguesas como: “cimentar”, “cimenteira”, “cimentação”, “cimentado”; e francesas como: “cimenter”, “cimenterie” e “cimentation”.

As palavras latinas com raiz *caes-* não são muito numerosas e, por norma, são de latim tardio. É o caso de:

caesa: substantivo usado na linguagem militar com o sentido de “golpe de arma cortante”;

caesalis: “próprio para ser cortado”;

caesim: “com golpes”;

caesura: “corte”; deu em português “cesura” e em francês “césure”;

caesarianus: “relativo a César”; este adjectivo mantém o mesmo significado no português “cesariano” e no francês “césarien”, embora também seja utilizado para designar a “extracção cirúrgica do feto”, conhecida por cesariana.

Desta mesma raiz surge em português a palavra “cesária” (espécie de guilhotina com que se aparam as folhas dos livros brochados).

Quanto ao nome próprio *Caesar*, a sua origem é duvidosa, pois há, entre os autores latinos, quem, como Plínio, a propósito de Júlio César, o ligue a *caesus*, por este ter nascido de cesariana: *a caeso matris utero* (Plínio, 7, 47), ou quem, como Paulus ex Festo, autor do séc.VIII, o ligue a *caesaries* (cabeleira, cabelo comprido), dizendo: *caesar quod est cognomen Iuliorum a caesarie dictus est, quia scilicet cum caesarie natus est*. Se o nome se liga a *caesus*, apresenta, nesse caso, um alargamento em *-ar*, e seria uma forma dialectal. Mas estas são, sem dúvida, etimologias populares, e a verdade é que, segundo o *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de Ernout e Meillet, *caesar* deve ser de origem etrusca, relacionando-se com *aisar* (deus). O nome próprio, que se tornou sinónimo de imperador, aparece com este significado no alemão *kaiser* e no eslavo *Česari* (czar).

Com a raiz *cid-* surgem numerosos compostos como:

abscidere: “separar cortando”;

accidere < **ad-caedere*: “cortar”;

concidere: “cortar em pedaços”;

recidere: “tirar cortando”;

succidere < **sub-caedere*: “cortar por baixo”.

Estes verbos não têm correspondentes directos em verbos portugueses ou franceses, embora, como veremos a propósito da raiz *cis-*, alguns deles tenham correspondentes a partir da forma de supino.

Da mesma raiz *cid-* formaram-se, no entanto, outros verbos com correspondentes no português e no francês. É o caso de:

circumcidere: “cortar à volta”, que deu “circuncisar” e “circoncire”;

decidere: “separar cortando” e, no sentido moral, “decidir”, a que corresponde o português “decidir” e o francês “décider”;

excidere: “tirar cortando”; “excisar” em português e “exciser” em francês;

incidere: “cortar, talhar”; a que corresponde o português “incisar” e o francês “inciser”;

occidere < **ob-caedere*: “cortar”, “matar”, corresponde ao francês “occire”, que significa precisamente “matar”, (apenas usado no infinitivo e no participio passado “occis”). No português, embora não tenhamos uma forma verbal directamente correspondente, temos, no entanto, os substantivos “occídio” e “occisão”, ambos com o significado de “assassínio”;

praecidere: “cortar pela frente” a que corresponde o português “precisar” e o francês “préciser”: “tirar previamente o que é supérfluo”. No português, da ideia de “cortar” surgiu, por evolução semântica, a ideia de “ter falta de”, “necessitar”;

trucidare: “matar com crueldade”, verbo composto do adjectivo *trux*, *trucis*: “feroz”, “cruel” + *caedere* > *cidare*, provavelmente por analogia com *homicida*. A este verbo

corresponde o português “trucidar” e o francês “trucider”, precisamente com o mesmo significado.

Como se pode ver pela correspondência que a maior parte destes verbos compostos tem no português e no francês, há uma estreita relação fonética entre as raízes *cid-* e *cis-*.

Assim, ao verbo *abscidere* corresponde o substantivo *abscisio*: “acção de cortar”, em português “abscisão” e em francês “abscision”.

Ao verbo *circumcidere*, corresponde o substantivo *circumcisio*: “circuncisão” e “circoncision” e o adjectivo *circumcisis*: “circunciso”, “circuncisado” e “circoncis” em francês.

Do verbo *concidere* surgiu o substantivo *concisio*: “qualidade do que é conciso” que deu em português “concisão” e em francês “concision”, e o adjectivo *concisus*: “conciso”, “concis” – que se utiliza habitualmente a propósito de um estilo em que se corta tudo o que não é essencial.

A partir do verbo *decidere* formou-se o substantivo *decisio*: “acto de cortar uma questão”, em português “decisão” e em francês “décision”. Do latim medieval *decisiuus* surgiu o português “decisivo” e o francês “décisif”: “algo que corta qualquer outra possibilidade”.

Ao verbo *excidere* corresponde o substantivo *excisio*: “acção de tirar um órgão cortando-o”, em português “excisão” e em francês “excision”.

Do verbo *incidere* surgiram os substantivos *incisio*: “acção de cortar um órgão”, *incisor*: “o instrumento que corta” e *incisura*: “corte; na botânica ou na anatomia, uma estrutura talhada”, donde em português: “incisão”, “incisor” e “incisura”, e em francês: “incision”, “inciseur” e “incisure”. Note-se que, do adjectivo de latim medieval *incisiuus*: “que corta” surgiram os adjectivos “incisivo” e “incisif”.

A partir do verbo *occidere* formou-se o substantivo *occisio*: “assassínio”, em português “occisão” e em francês “occision”.

Finalmente, do verbo *praecidere* temos o substantivo *praecisio*: “acção de cortar o supérfluo” e o adjetivo *praecisus*: “aquilo a que foi previamente cortado o supérfluo”; em português temos “precisão” e “preciso” e em francês “précision” e “précis”.

Do latim popular **caesellum* ou **cisellum*: “instrumento para cortar” surgiram palavras portuguesas como “cinzel” e “cinzelar” e francesas como “ciseau” (cinzel no singular e tesoura no plural) e “ciseler”. Também do latim popular **caesalia* ou **cisalia*: “instrumento para cortar” (de maior dimensão do que o *cisellum*), surgiram as palavras “cisaia” e “cisaillles”.

Partindo da raiz *cid-* formaram-se inúmeros compostos em *-cida* (com o significado de “aquele que mata”) e em *-cidium* (significando “assassínio”), tais como:

Fratricida: “o que mata o irmão” e *fratricidium*: “assassínio do irmão”; em português mantém-se a diferença existente no latim, e por isso temos “fratricida” e “fratricídio”, mas o mesmo não acontece no francês que tem apenas uma forma: “fratricide”, para designar quer o assassino quer o assassínio.

Homicida: “o que mata um homem” e *homicidium*: “o assassínio de um homem”, em português “homicida / homicídio” e em francês “homicide”.

Infanticida: “o que mata uma criança” e *infanticidium*: “o assassínio de uma criança”, em português “infanticida / infanticídio” e em francês “infanticide”.

Matricida: “o que mata a mãe” e *matricidium*: “assassínio da mãe”, em português “matricida / matricídio” e em francês “matricide”.

Parricida: “o que mata o pai ou um parente próximo” e *parricidium*: “assassínio do pai ou de um parente próximo”, em português “parricida / parricídio” e em francês “parricide”.

Uxoricida: “o que mata a esposa” e *uxoricidium*: “assassinio de uma esposa”, em português “uxoricida / uxoricídio” e em francês “uxoricide”.

Deicida: “o que mata um deus”; este composto apenas tem esta forma, o mesmo acontece em português: “deicida”, a que corresponde o francês “déicide”.

A partir destes modelos latinos, formaram-se os seguintes compostos portugueses e franceses:

“fungicida” e “fongicide” (de *fungus*: “cogumelo”);
“genocídio” e “genocide” (do grego *genos*: “raça”);
“herbicida” e “herbicide” (de *herba*: “erva”);
“insecticida” e “insecticide” (de *insectum*: “insecto”);
“pesticida” e “pesticide” (de *pestis*: “doença, epidemia”);
“raticida” e “raticide” (de “rato”, palavra de origem duvidosa);
“regicídio” e “regicide” (de *rex, regis*: “rei”);
“suicídio” e “suicide” (de *sui*, genitivo de *se*: “de si mesmo”).

Conclusão:

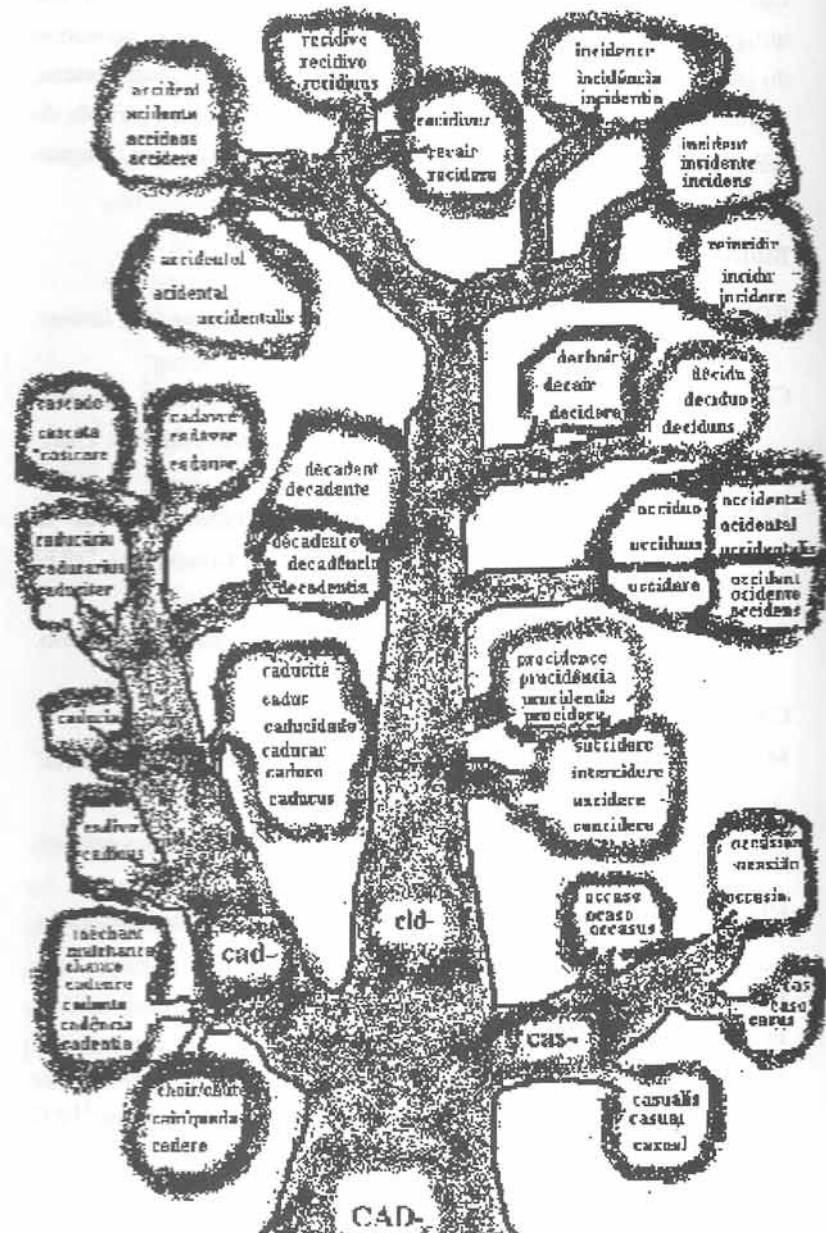
Com estes dois exemplos, apenas quisemos demonstrar as vantagens do recurso à *arbor frondibus luxurians* na aula de latim, um modelo de sistematização que se pode aplicar a inúmeras raízes e que não só nos parece constituir um dos melhores processos para uma mais rápida memorização dos significados das palavras, mas que também permite, através da análise semântica de algumas dessas palavras, descobrir verdadeiros tesouros escondidos e compreender e conhecer melhor o vocabulário das línguas modernas.

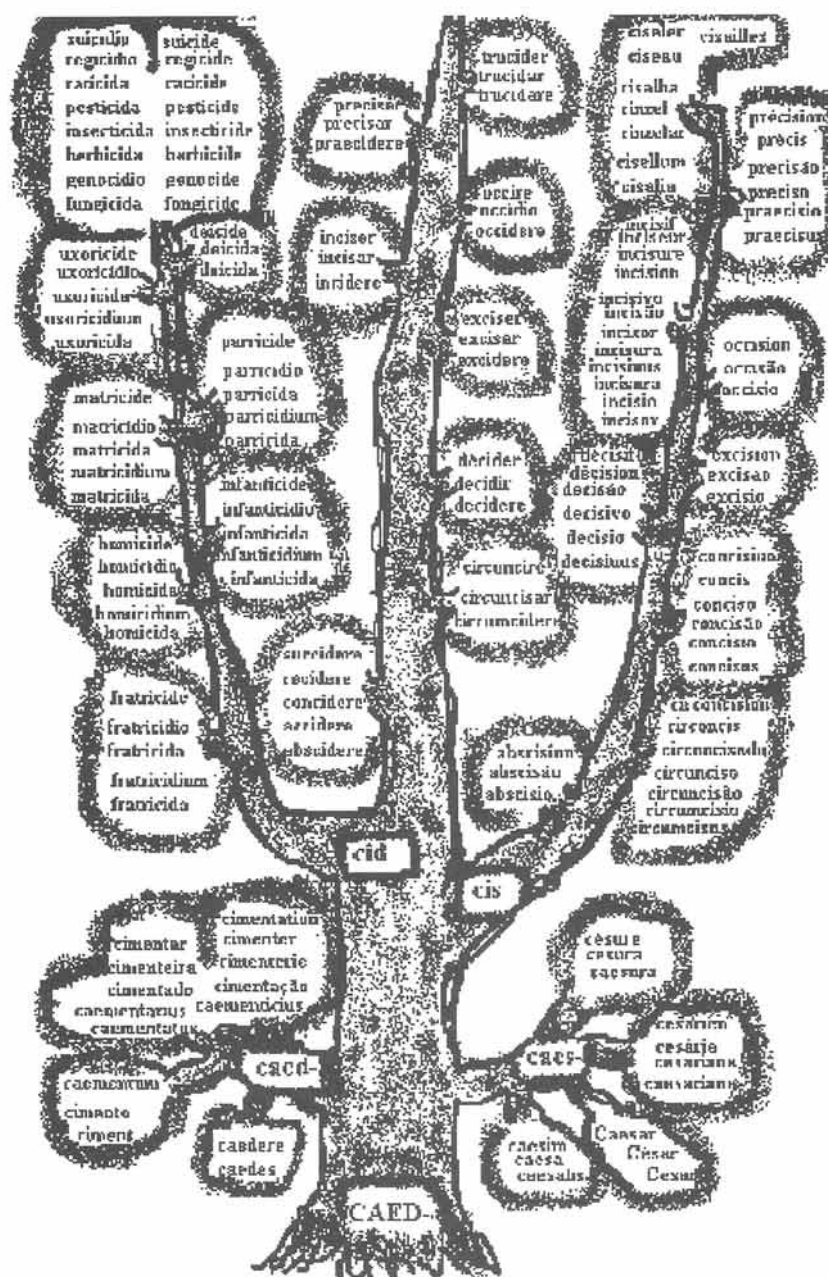
A importância do recurso a um estudo sistematizado, e mais ou menos constante, das relações etimológicas e semânticas nas aulas de latim já tem sido realçada nos últimos anos, particularmente em colóquios sobre o ensino das línguas clássicas realizados em Coimbra,

Lisboa e Aveiro, e parece-nos não haver dúvidas de que a sua utilização constitui um contributo para a desejada renovação do ensino do latim, que se pretende mais prático e actual, e ajudará, com certeza, o aluno a tomar consciência de que, afinal, a língua latina, através do seu copioso legado linguístico, continua bem viva nas línguas românicas.

Bibliografia:

- BOUFFARTIGUE, J. – DELRIEU, A.-M, *Trésors des racines latines*. Paris, Belin, 1981.
- CELLARD, J., *Les 500 racines grecques et latines les plus importantes du vocabulaire français. 2. Racines latines*. Paris-Gembloux, Duculot, 1980.
- ERNOUT, A. – MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck, ⁴1979 (num. reimp.).
- FARIA, E., *Introdução à didática do latim*. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1959.
- GARRUS, R., *Les étymologies surprises*. Paris, Belin, 1988.
- MACHADO, J. P., *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, ³1977 (5 vols.).
- MARTIN, F., *Les mots latins groupés par familles étymologiques*. Paris, Hachette, 1976.
- NIEDERMANN, M., *Précis de phonétique historique du latin*. Paris, Klincksieck, ⁴1985.
- PIMENTEL, C., *Religandum*. Lisboa, Clássica, 1989.
- Programa oficial de latim do ensino secundário.
- ROBERT, P., *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, ²1992 (9 vols.).
- ROUSSELET, M., *L'enseignement du latin*. Paris, P.U.F., 1966.





Estudo/aprendizagem do vocabulário nos estudos iniciais do Latim

DULCE DA CRUZ VIEIRA
Universidade de Aveiro

*“ Com estas palavras tão roídas
por toda a gente,
- como querem que eu faça
poesia só minha
de sangue inocente ? ”*

São de J. G. Ferreira (Poesia V) estes versos; e, posto a sua mensagem seja distinta e específica, devo confessar que me têm ocorrido à mente vezes e vezes, de há anos, observando o aflitivo e frenético desempenho de alguns – muitos – estudantes de Latim aquando, sobretudo, da prestação de provas escritas integrando um texto latino cuja compreensão e tradução se solicita.

Da mesma forma, as tarefas em torno da tradução em contexto de classe permitem constatar a profunda lacuna de que são portadores os nossos alunos, mesmo em fase mais avançada dos seus estudos, ao nível do conhecimento do léxico latino. É este um factor desmotivante, pois que, além do mais, onera, em termos de esforço e de tempo, qualquer tentativa de compreensão de um texto.

Não será mesmo excessivo admitir-se que alguns alunos, conhecendo razoavelmente a morfologia e a sintaxe latinas, incorrem,

por vezes em momentos cruciais, em dificuldades e frustrações motivadas pela insuficiência do “corpus” vocabular que puderam apreender.

Torna-se então imperativo que as actividades em redor do lexicologia e da semântica – um tanto descuradas – entrossem, com a morfologia e a sintaxe, os objectivos de todas as aulas ou da sua maioria e sejam consideradas com a mesma continuada solicitude que se consagra àqueles outros componentes dos estudos linguísticos; e assim desde o início e sempre: “ab ovo” e “ad mala”. Tenho em vista um trabalho dinâmico, continuado e escorado na reflexão, um percurso orientado que pode transformar-se num excelente recurso de motivação para a disciplina; é útil em termos imediatos e em direcções várias; é imprescindível, porque uma língua não se realiza - logo não pode estudar-se - parcelarmente.

Por outro lado, - e de novo peço vénia aos poetas, agora a Eugénio de Andrade, para lembrar:

*São como um cristal
As palavras.
Algumas, um punhal,
Um incêndio
Outras
Orvalho apenas.

Secretas vêm, cheias de memória
Inseguras navegam.....
.....
E, mesmo pálidas,
Verdes paraísos lembram ainda.*

“São como um cristal / as palavras” e “vêm ... cheias de memória” a revelar, no seu próprio itinerário, o milenar itinerário do homem, na busca incessante do seu espaço face aos outros homens e aos demais seres vivos, enfim dos seus elos com o mundo que lhes

vai servindo de berço e de túmulo: as suas crenças, os seus medos, anseios, padrões, esquemas familiares, sociais, políticos. E as palavras latinas, quantas delas! ensinam, “ ab imis fundamentis” o roteiro desse percurso em relação ao povo que as foi “roendo”. Temas da cultura e da civilização dos Romanos que os programas contemplam explicitamente - e outros que acontece ocorrerem no decurso das actividades lectivas - podem encontrar na observação da etimologia e da evolução semântica de palavras-chave um motivante centro de interesse. A descoberta torna aliciante a aprendizagem e mais duradouro e útil o conhecimento.

Concretizo, exemplificando:

Os substantivos *pater, ris* “o pai” e *mater, ris* “a mãe” são termos de uso recorrente nas aulas a partir de dado momento do primeiro ano de frequência de Latim.

São conhecidos dos alunos e ambos possuem um vasto e interessante leque de derivadas dos quais apenas importa, neste contexto, considerar *patrimonium, ii*, *matrimonium, ii* e um adjectivo derivado de *pater*: *patrius, a, um*. A análise do conteúdo semântico destes vocábulos é bastante elucidativa. Vejamos: *matrimonium, ii* designa o casamento propriamente dito que reconhecia à mulher os seus direitos como mãe – a participação na praxis educativa dos filhos, a dignidade e a nobreza da *matrona* “*mãe de família*”, detentora de um conjunto notável de atributos que dela faziam a companheira ideal, a guardiã fiel das tradições e valores da família; enquanto isto, “*patrimonium, ii*” designa “os bens da família”, o património familiar, isto é, os bens do pai, que cabia ao *pater* administrar na condição de dono absoluto. Quanto a *patrius, a, um*, o sufixo esclarece o significado: “pertencente ao pai, como chefe da família”. Por *patria potestas* entendia-se a autoridade paterna; a expressão *patrium ius et potestas* designava os direitos e a autoridade do pai. O equivalente, linguisticamente possível, **matrius, a, um* não existe, simplesmente. Curioso e significativo, ao considerarmos a

organização da família romana, a sua extensão da *gens* até à *ciuitas* como célula modelar da organização da sociedade romana em termos sociais, económicos religiosos e políticos.

Igualmente, a consideração do significado dos radicais de *numen, inis* (cf. *nuo, is, ere*), *nutus, us* etc.), de *fanum, i, de fatum, i* (cf. *fari, fanaticus, a, um, profanus, a, us*); ainda de *placare* (cf. *placere*), *placamen, inis, placamentum, i, supplex, cis, supplicium, i supplicationes* “as preces públicas” será contributo para uma mais profunda compreensão de aspectos fundamentais da religião, da postura dos romanos face à divindade, da própria concepção do divino e, conseqüentemente, da pronta memorização desses vocábulos.

Convenhamos, pois, que se torna premente repensar este assunto, bem como as metodologias dirigidas ao ensino/aprendizagem do vocabulário, que se requer sejam variadas, progressivas e adequadas à maturidade dos estudantes. Não é suposto alongar-me muito; porém não deixarei de referir que o recurso à etimologia, apoiado no apelo aos mecanismos da formação de palavras por composição e derivação se me figura “a galinha dos ovos de ouro”, tal a vastidão de exercícios e de aquisições que prodigaliza.

Contempla, entretanto, alguns pressupostos:

1. Implica o conhecimento dos principais afixos; facilitada está, pelo estudo da sintaxe das preposições, a tarefa no que respeita aos prefixos; os sufixos requerem progressiva selecção com base, talvez, no critério da maior utilidade.

2. Pressupõe a observação e compreensão de alguns processos da fonética no que toca à evolução de vogais, ditongos e consoantes, que, em todo o caso, constam dos programas do ensino secundário.

3. Requer continuidade organizada, registos correctos e processados de jeito a facultar a consulta acessível, pois se impõe assídua e a contínua actualização.

Considerando a impossibilidade de mais longa explanação, passarei a apresentar alguns exercícios passíveis de realização na aula de Latim do ensino secundário. São baseados num texto tomado de um manual conhecido, programado para o décimo ano. Salvaguardo o carácter apenas exemplificativo dos esquemas apresentados, bem como o reconhecimento da eficiência de diversos modos de operacionalização. Esclarecido fica também que não se concebe a execução seguida de todos eles.

Texto: *In uilla*

Mane uillicus asinum parat et in eius dorso sarcinas ponit, deinde ad urbem propinquam properat.

In urbe gallinas, cuniculos hortique poma et herbas nummis incolarum permutat.

Tum uestimenta et instrumenta emit, deinde ad uillam redit. Vespere in agris laborat, prata amnis aqua irrigat et seruos laudat aut uituperat.

Tandem ad mensam cum uillica et pueris adsidit et bonum uinum bibit.

Postremo lecto et sommo membra recreat.

Ita rusticis uita sana est.

1. *Asinus*, *i* poderia pretextuar a observação de fenómenos básicos da fonética e da formação de palavras em língua latina e em língua materna: cf. asno e os derivados de carácter erudito: asinário, asinino, etc.; a conotação depreciativa assumida pelo vocábulo é comum às duas línguas (*asinus*/asno - homem estúpido; *asina*/asna – mulher estúpida e intrometida); prestar-se-ia também para informar como os Romanos brindavam aqueles que reciprocamente se bajulavam: *ASINVS ASINVM FRICAT*: “um burro coça o outro burro”.

2. Os diminutivos *asellus*, *i*, *asella*, *ae* e os nomes próprios *Asinius*, *i*, *Asellus*, *i*, *Asellius*, *i*, *Asellia*, *ae*, *Asellio*, *onis*, *Asina*, *ae* (*cognomen* da *gens Cornelia*) levariam a outro tipo de referências, nomeadamente à observação da permanência na Língua de marcas das mais remotas origens do povo e suas ocupações - caso para repetir com o poeta

“...E mesmo pálidas / verdes paraísos lembram ainda”

3. *Amnis*, *is* daria azo à exploração da sinonímia, com necessária precisão dos matizes dos chamados sinónimos; o recurso à etimologia facilita:

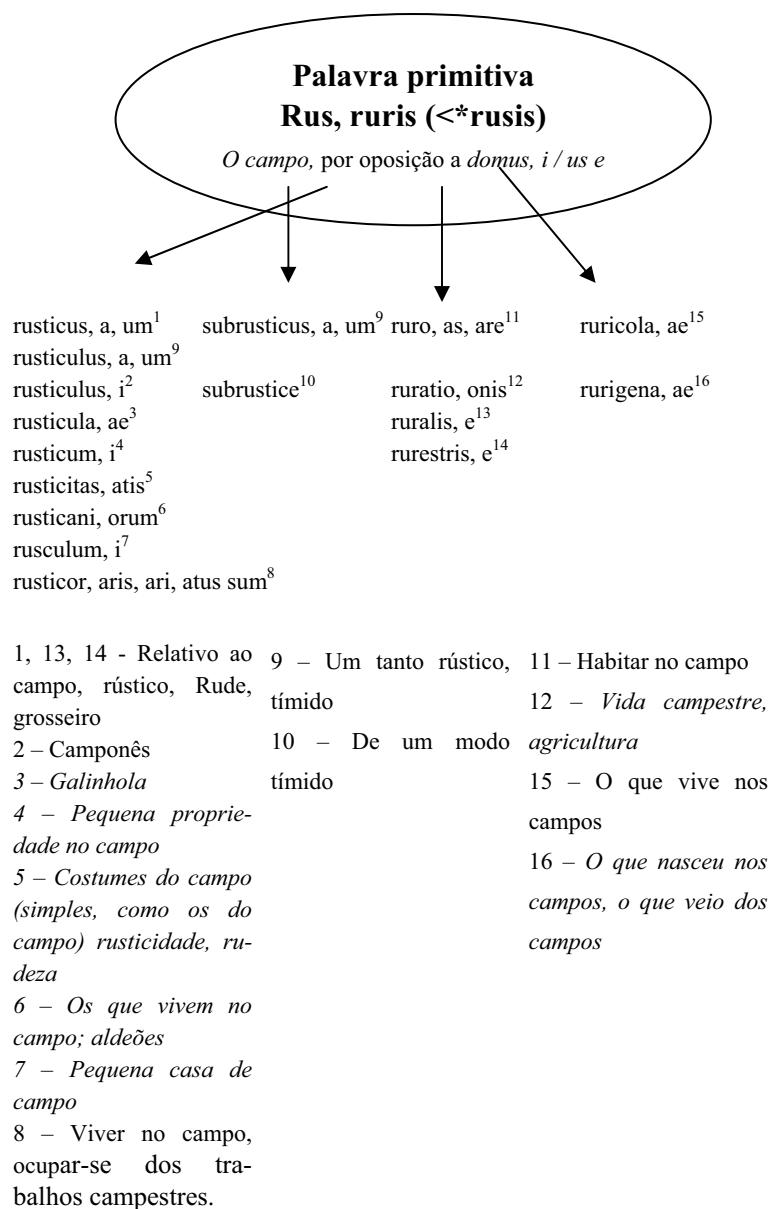
amnis, *is* - “o rio”, “rio rápido de forte corrente (cf. *amnicola*, *ae* “que habita junto de um rio”; *amniculus*, *i* - “uma corrente de água de menor caudal;” *amnigena*, *ae* - “nascido do rio”;

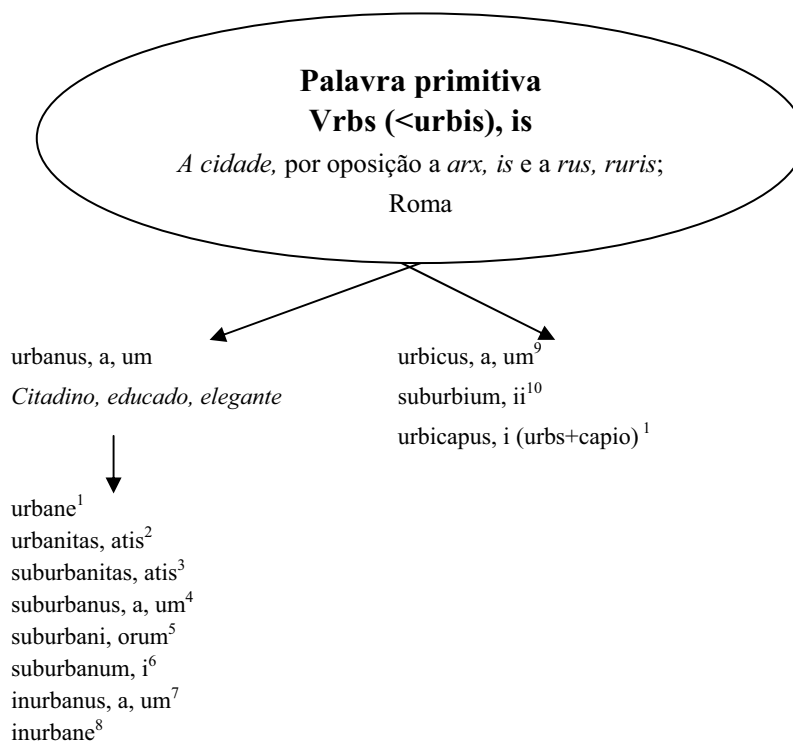
flumen, *inis* (<**fluo*, *is*, *ere* “correr ininterruptamente, manar”) designava “a água corrente”, “o curso do tempo”, “a fluidez das palavras no discurso”

rius, *i* e *riuulus*, *i* “canal de irrigação”, “levada”, “ribeiro”, “pequeno curso de água” (cf. *riuales*, *ium* - termo que designava as questões e disputas frequentes entre as pessoas que, no meio rural, usam o mesmo curso de água, sobretudo para regar os campos. De onde a designação genérica de “contendores”, “pessoas de interesses opostos”;

torrens, *entis* – participio de *torreo*, *es*, *ere*, *torrui* - “queimar”, “abrasar”; logo “que queima” “que abrasa “Π impetuoso Π (substantivado) Π torrente, rio caudaloso (também multidão).

4. A presença de *rusticus* e de *urbs* abre espaço à associação de antónimos, bem como à observação de sufixos de formação de adjectivos, de substantivos, de prefixos na formação de verbos e do valor semântico de que são portadores.





1 – Ao modo da cidade; com elegância

2 – Morada na idade(Roma);delicadeza de maneiras, de espírito, na
conversação

3 – Proximidades de Roma, arredores de cidade

4 – Que vive junto às muralhas da cidade

5 – Os habitantes dos subúrbios

6 – Casa de campo nas proximidades de Roma

7 – Desajeitado, grosseiro, inculto

8 – Sem elegância, rudemente

9 – De Roma, da cidade

10 – Pequena propriedade próxima da cidade

11 – Aquele que se apossa da cidade

5. Pertinente seria a elaboração de um conjunto lexical em torno de *uilla, ae*, seleccionando e ordenando as palavras do texto que, com o referido nome, representam a área da realidade a cujo estudo este texto serve de suporte: as actividades essenciais do povo romano (tarefa que poderia ser complementada com idêntico exercício centrado no substantivo *domus i*).

Villa, ae

Adj. *Rusticus, a, um* — relativo ao campo, rústico, aldeão, simples, grosseiro

Substantivos	Verbos
<i>Ager, i</i> – campo de cultivo	<i>Laboro, as, are</i> – trabalhar
<i>Hortus, i</i> – jardim, produtos do jardim	<i>Irrigo, as, are</i> – regar, irrigar
<i>Herba, ae</i> – erva, legumes	<i>Permuto, as, are</i> – mudar, proceder a uma troca (por dinheiro ou por outro produto)
<i>Asinus, i</i> – burro, asno	
<i>Gallina</i> – galinha	
<i>Cuniculus</i> – coelho	
<i>Pomum, i</i> - fruto	
<i>Vinum, i</i> - vinho	
<i>Villicus, i</i> – (de <i>uillicus, a, um</i> – relativo a casa de campo)	
<i>Villica, ae</i> – o administrador da casa de campo, sua mulher	
<i>Seruus, i</i> - escravo	

6. A propósito de *incola, ae* – também no texto - ocorreu-me um esquema mais amplo, com base na etimologia e nos recursos da composição e derivação. Visando mais proveitoso aproveitamento deste trabalho, importaria considerar o sentido primeiro do radical

col-, figurando no verbo *colo*, *-is*, *-ere*, bem como num amplo conjunto de outros vocábulos, e das variações que progressivamente foi assumindo. Assim (vd. esquema na página seguinte):

Colo, is, ere, colui, cultum

1. “movimentar-se habitualmente em redor de”
 2. “cultivar um campo” (lembre-se o carácter ruralista do povo latino)
 3. “habitar”
 4. “agradar aos deuses, cultuando-os”
 5. “proteger” (falando de divindades; sentido de reciprocidade – os deuses protegem e favorecem os homens que lhes prestam culto)
-
1. nome de um bairro habitado de Roma, inicialmente fora das muralhas
 2. “aquela que circula em redor dos seus senhores”, “escrava”, criada”; cf. a expressão *colere seruitutem apud aliquem* – “ser escravo de alguém”
 3. “serviço doméstico” (executado por escravas)
 4. “o que habita junto de”; cf. *incola* – “o que habita num local”
 5. (lembre-se o primeiro sentido da raiz) “coleira do cão”, “laço do condenado à morte”
 6. “roca” (cf. 1.º sentido de *colo*)
 7. “residência em país estrangeiro”
 8. “cultivar” / “trabalhar cuidadosamente”
 9. referência a 8
 10. “acção de cultivar”, “veneração”
 11. observem-se os sufixos de formação de substantivos (masculinos e femininos) agentes de acção
 12. “aquele que, em nome do seu dono e sob as suas ordens, habita um local ou cultiva um campo”



Esquema sugerido por A. Bourgeois et Rousselet, *Grammaire moyenne du Latin*. Paris, Hachette.

A inserção frequente de exercícios deste ou outro modelo – o *modus faciendi* é vário – consignando o despertar do hábito de reflectir sobre a formação, o conteúdo semântico, as variações de sentido das palavras e as associações possíveis, além de facilitar significativamente a leitura e tradução dos textos e até a tornar prazeroso, faculto amplo contributo ao desenvolvimento do espírito crítico e organização do pensamento; à revalorização no papel da memória na aprendizagem e acresce mais valias à competência linguística em termos de língua materna, aspecto a não menosprezar em situação alguma, menos em se tratando de candidatos à docência. Será, pois, oportuno lembrar as palavras de Werner Jaeger:

“Quem não estudou as estruturas do Latim ignora ainda do que é capaz a linguagem humana”.

Iniciação ao Latim para Adultos na Faculdade

MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO

Fac. de Letras — Universidade de Coimbra

A iniciação em qualquer língua é, ou deve ser, um momento privilegiado da sua aprendizagem, porquanto nele se configura primordialmente uma ocasião de encontro: se há empatia imediata, isso significa que a pré-disposição do aluno actua de forma positiva ao longo das várias etapas conducentes ao sucesso, no domínio de linguagem pretendido; se, pelo contrário, essa empatia se não verifica, o sentimento interior de "barreira" instala-se, condicionando uma consciente ou inconsciente resistência que prejudica todo o percurso de interiorização das estruturas essenciais aos objectivos pré-determinados.

Não esquecemos com isto a verdade, também óbvia, de que "o professor é o método", conforme ouvi há já largos anos a um metodólogo de outra época,¹ em que o ensino do Latim partia de critérios inteiramente diversos — e para alunos diversos — dos de hoje. Mas, pondo de parte essa compreensível flutuação, que explica que pedagogias aparentemente ineficazes ou ultrapassadas, de acordo

¹ Ao Dr. José Nunes de Figueiredo, em resposta às objecções levantadas ao seu *Latini Auctores*, no 1º Colóquio sobre o ensino do latim, organizado pelo Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra em Março de 1973.

com conceitos vigentes, possam ser plenamente operativas se postas em prática pela pessoa "certa", desejaria trazer à colação alguns procedimentos que a experiência de uma iniciação acelerada, como terá de ser a de uma cadeira de Latim I na Faculdade de Letras, me tem revelado susceptível não só de viabilidade mas também do referido encontro "empático" que salientei de início.

Tal iniciação comporta, a meu ver, pressupostos metodológicos que será necessário relevar, na medida em que nem sempre coincidem com os que determinam a prática pedagógica no Secundário. Entre eles:

— a procura imediata da apropriação, ainda que rudimentar, de algumas estruturas completas da língua (por exemplo, o sistema declinacional completo a partir dos temas em *-a*, mais simples do que o dos temas em *-o*);

— a eliminação de exposições teóricas pormenorizadas, quer no que respeita ao enquadramento do latim nas línguas indo-europeias, quer no que respeita a tópicos civilizacionais e históricos, cuja sobrevalorização dificilmente favorece neste estágio o ensino da língua como língua, e, conseqüentemente, a sua aceitação como meio de comunicação;

— o aproveitamento, sempre que possível e oportuno, da análise de palavras ou situações linguísticas da língua materna para explicar as correspondentes latinas, que no adulto (mas nem sempre na criança, cuja capacidade de apreensão é mais imediata) serve a uma melhor integração, através do jogo contrastivo. No *Boletim de Estudos Clássicos* tenho procurado exemplificar esta última técnica, cuja eficiência me parece em geral comprovada em tópicos gramaticais de alguma complexidade, como as orações infinitivas e a construção pessoal, a perifrástica passiva, o ablativo absoluto, etc.²

² Concretamente nos n.ºs 25,26,27,29,30 e 31.

Os pressupostos enunciados passam também por uma reflexão sobre os textos a elaborar e seriar que, tanto em escalões etários mais baixos como em outros mais elevados, não deverão afastar-se, pelo menos numa primeira fase, da preocupação do quotidiano e do coloquial. Fazer dos textos, como alguns manuais procuram, uma pura ilustração de temas civilizacionais e históricos, sem essa dimensão do quotidiano que se requer para a interiorização de uma língua, não é tornar o Latim "uma língua viva" mas antes "amortecê-la" e acentuar a clivagem que a natureza sintética da sua expressão linguística (nesta medida, oposta ao português, como às outras línguas românicas) inevitavelmente comporta. Certos métodos, especialmente de língua francesa, aprimoram a tal ponto esta preocupação, que escusado será encontrar neles textos que não sejam exclusivamente de 3ª pessoa do singular ou do plural ...³

Rejeitamos igualmente o preconceito de que o ensino das línguas clássicas, mesmo em estádios de iniciação, se deva basear inteiramente em textos "originais", frases ou extractos de maior ou menos extensão que tenham obrigatoriamente apostos o selo de "autor grego" ou de "autor latino": o brilhante jogo de fragmentos de Publílio Siro, proposto para o latim por Cristina Pimentel, ou o reputado método de J. Début para o grego (*Didasko*),⁴ se bem que de utilíssima consulta para qualquer professor de ambas as línguas, até pelo atractivo da apresentação pedagógica de temas vários — gramaticais, culturais, de história da língua —, deixam a sensação vazia de que o latim ou o grego não são línguas que o aluno possa ou deva exercer em situações simples, que normalmente caracterizam os estádios iniciais ou até intermédios da sua aprendizagem.

³Um exemplo sintomático é o de O. Turpin, *Méthode Latine*, (Paris 1967).

⁴ Vide Cristina de Sousa Pimentel, *Religandum ...*, (Lisboa 1989); Janine Début, *Manuel à l'usage des Grands Débutants*, (Paris 1973).

Como tive já ocasião de dizer, nem autores gregos nem latinos escreveram textos metodologicamente organizados e reflectidos com vista ao ensino das respectivas línguas, e as condições e motivações em que um falante de outra língua aprendia então o latim ou o grego eram inteiramente diversas. Nos dias de hoje, as etapas iniciais da aprendizagem de ambas as línguas requerem de facto a elaboração de textos metodicamente concebidos e apresentados, de forma a permitir um encaminhamento gradual e eficaz nas estruturas vocabulares e gramaticais básicas. Mas ... que textos?

Confesso que os métodos ingleses me aliciam muito mais nos seus critérios, em particular o *Ecce Romani*⁵ que, ao destacar situações do quotidiano romano, no que têm de aplicável também aos dias de hoje, proporciona uma fácil e sistemática introdução à língua latina, valorizada pelas repetidas notas de humor (o famoso "britanish humour..."), com correspondência plena na ironia que acompanha o grego Trasímaco, no método homónimo, ao fabuloso mundo dos mitos helénicos, revivescidos nas suas tonalidades mais prosaicas ... e humanas.

Mas uma e outra proposta, para além da diferença de línguas que é a dos seus destinatários, são também específicos de uma iniciação a longo prazo e, portanto, impraticáveis no nível etário que aqui visamos — especialmente no Latim.

Ora, é a propósito desta última língua que considero pertinente lembrar outro método, que de algum modo escapa a certa normatividade de associação estrita língua/cultura (ou civilização) visível na generalidade dos manuais de língua francesa — o *Latinissime*, de Cousteix *et alii*.⁶ Embora com particularidades não

⁵The Scottish Classics Group, Edinburg, 1971. O método de grego a seguir mencionado é o *Thrasymachos* de C.W.E. Peckett e A.R. Munday (Schrewsbury 1970), a que podemos juntar, apesar de numerosas gralhas, o *Athenaze* de M.G. Balmes (Middlesex, 1979).

⁶ Paris, Scodel, 1982. Devo à minha colega, Dr^a Augusta Silva, a referência a este método, que teve a gentileza de me facultar.

ajustáveis no todo à realidade do nosso ensino, encontramos aí excelentes sugestões de textos elaborados para situações gramaticais precisas, e reportáveis a uma ambiência já familiar ao longo das várias sequências: a amizade entre dois jovens, um, gaulês (Cáturix) e outro, romano (Sexto), cujo crescimento é marcado pelas vicissitudes de guerra e paz entre romanos e gauleses, e consequentes peripécias que marcam o quotidiano de ambos os povos. Os tópicos civilizacionais ou históricos ocorrem a propósito, sem objectivos explícitos de sistematicidade, como julgo mais consentâneo com uma iniciação. A linguagem marcadamente coloquial permite, por outro lado, um leque de situações linguísticas variado e facilmente apreensível, que costume aproveitar, como fichas de trabalho, por exemplo, para os pronomes relativos, as orações infinitivas, os comparativos e o uso dos conjuntivos.

Algo de semelhante se esboçou já entre nós, embora sem a sistematicidade do *Latinissime*, no *Sic itur in Urbem. Iniciação ao Latim* do excelente pedagogo que foi o Professor Louro Fonseca. Concebido expressamente para iniciação ao Latim na Faculdade de Letras, a primeira parte do método, com as situações do dia-a-dia que os textos permitem vivenciar, numa linguagem simples mas já virada para um potencial avanço nas estruturas da língua (declinação nominal dos temas em -a e -o, complementos de lugar, orações temporais e causais com indicativo, uso paralelo da activa e da passiva no presente, infinitivas não problemáticas a uma tradução imediata ...) ⁷ dá azo a uma experimentação da língua relativamente lata desde as primeiras aulas, que o recurso constante ao sistema de pergunta/resposta permite consolidar. O *Sic itur* inicia, a meu ver, uma sugestão de textos metodicamente enquadrados no quotidiano da

⁷ Um levantamento sistemático desses tópicos no texto "Claudius Romam aduenit" foi por mim apresentado no *Boletim de Estudos Clássicos* 26 (Dezembro de 1996) 35-39 a propósito das orações infinitivas.

Península (também reportável ao nosso) que, à semelhança do *Latinissime* , poderia ser continuada com base nas recriações da realidade histórica e social da Península, dos tempos de Viriato e de Sertório aos de Marco Aurélio, recentemente surgidas em romances históricos de assinalável mérito literário e científico, como os de Mário de Carvalho ou de João de Aguiar. Uma elaboração de textos com base no material histórico e humano aí trabalhado traria, além do mais, uma componente de motivação geográfica e humana, especificamente orientada para os alunos peninsulares, onde teria pleno enquadramento a evocação de textos de autores latinos hispânicos como os que oportunamente (mas não para este objectivo concreto) António Rodrigues de Almeida e Paulo Farmhouse Alberto introduziram na sua *Antologia de Latim I* seguida na Faculdade de Letras de Lisboa. O repto aqui fica, para os mais vocacionados e disponíveis ...

Com estas reflexões, não sei se dispersivas, pretendo sobretudo destacar um conceito de iniciação que perfilho genericamente para qualquer escalão etário: o da sensibilização para as línguas clássicas, em especial o latim, através de situações do quotidiano, apresentando moldes de como o aluno, nas suas vivências concretas da aula ou fora da aula, poderá utilizar a língua, quanto mais não seja como mero instante lúdico. Essa proximidade, que o professor poderá reforçar com base nas sugestões trazidas nos textos de *Lingua latina rediuiua* , expressamente feitos para o *Boletim de Estudos Clássicos* pelo latinista consumado que foi o Dr. Louro Fonseca,⁸ é indispensável à criação de laços afectivos com a língua e ao estímulo de espontaneamente a usar (pedir ou oferecer uma bica, um bolo, por exemplo) — objectivo, a meu ver, prioritário no *modus operandi* das primeiras aulas.

⁸ Veja-se em especial os n.ºs 2,3,4 e 5 de 1984 a 1986.

Mas ... como orientá-las? Esta é a sugestão muito precisa que me proponho aqui trazer, no terreno específico de uma iniciação acelerada para adultos, que tem sido o da minha prática pedagógica dos últimos anos. Há aspectos mais ou menos comuns a outras situações que, por serem objectivos, não são questionáveis. O primeiro passo continua a ser o conhecimento dos sons latinos e da pronúncia das palavras, a que um texto de inserção geográfica sobre o Império Romano, como geralmente é apresentado de início, se presta excelentemente.

A leitura do texto inicial pelo professor, seguida da leitura conjunta (geralmente dois grupos) ou individual pelos alunos, deverá marcar uma imagem fónica, tão importante como a visual, no primeiro contacto com a língua. O trabalho com o nominativo e o ablativo (lugar onde), que é característico desse tipo de textos — por exemplo, o "Imperium Romanum" do *Sic itur*, de que geralmente parto — não põe por ora em questão o sistema declinacional, constituindo ocasião óptima para despertar no aluno a atenção para as semelhanças entre os vocábulos de ambas as línguas, largamente centrados em topónimos, bem como para as diferenças que, por via da evolução fonética normal (fenómenos de apócope, de sonorização de consoantes mudas intervocálicas) se fizeram sentir na passagem do latim para o português. O confronto com vocábulos portugueses, entrados por via erudita (lacustre, por oposição a lago, por exemplo) iniciará desde logo um hábito de exploração vocabular que, além de essencial ao conhecimento da nossa língua, é também factor de proximidade ao latim e, consequentemente, de reforço dos laços afectivos tendentes à sua apropriação como instrumento de comunicação.

Mas é sobre o procedimento metodológico em que enquadrámos o sistema declinacional que a nossa proposta essencialmente incide. Na situação peculiar em que nos centramos, não vemos vantagem na abordagem isolada e gradual dos casos latinos, cuja pedagogia é sobretudo aconselhável em níveis etários mais baixos e

mais disponíveis do ponto de vista da leccionação.⁹ O que não significa que não discordemos, até por razões psicológicas, da apresentação ex-abrupto do paradigma declinacional.

A solução de compromisso reside, a meu ver, na apresentação de frases latinas simples, com uma unidade de contexto reconhecível e vocabulário relativamente próximo do português. Aproveitando uma vantagem específica da nossa língua, dificilmente praticável noutras, é deste modo viável levar o aluno, através da equivalência intuitiva das frases apresentadas (onde deverá ressaltar a repetição de uma mesma palavra em situações sintáticas diferentes, como *amica*) a compor ele próprio o paradigma. Torna-se um caminho muito mais estimulante, pelo que me tem sido dado ver, ao mesmo tempo que permite consolidar a sensibilização que ficou da aula ou das aulas anteriores, quer para as semelhanças quer para as diferenças (não só fónicas mas por vezes semânticas) que marcam o percurso de uma mesma palavra do latim para o português.

Essa primeira apresentação dirige-se em primeiro lugar aos temas em -a (mais lineares do que os temas em -o), colocando em itálico as palavras cuja terminação se pretende visar. Com pouco mais que algumas explicações vocabulares, o aluno estará apto a traduzir sem grandes obstáculos as frases que se seguem, visando primeiro o singular e depois o plural:

A — SINGULAR

— *Paula* est puella Lusitana .

— *Paula* habet amicum Romanam , nomine Luciam.

⁹ Uma iniciação mais prolongada no tempo poderá jogar em paralelo com os temas em -a e -o, apresentando os casos pela ordem que se julgar didacticamente mais aconselhável: veja-se a criteriosa graduação proposta por Isaltina Martins no nº1 do *Boletim de Estudos Clássicos* (Junho de 1984) 37-52, a partir de uma convincente adaptação do romance de Apuleio, que faz acompanhar da explicitação de objectivos e de exercícios vários, destinados aos alunos.

— Hodie Lucia aduenit in Lusitaniam et *Paulam* uisitat.

— *Paula* aperit ianuam amicae et inuitat:

— " *Lucia*, mane in uilla mea ."

— Lucia acceptat et manet in uilla *Paulae* .

1. Os esclarecimentos vocabulares requeridos pelos alunos deverão ser, tanto quanto possível apoiados no português, quer nas semelhanças imediatamente apreensíveis (*amica* — port. amiga) quer nas diferenças, sobretudo semânticas (*uilla*, que, para efeitos de tradução, poderá ser convencionalmente traduzido por "casa"; *habere* — port. "haver", no sentido de "existir", por um processo paralelo ao que a linguagem brasileira regista já: "tem gente que ...").

2. Após a leitura das frases (de preferência, ainda em grupo) e respectiva tradução, procurar-se-á a correlação entre as várias terminações de uma mesma palavra ou de outras afins, que para o efeito aparecem em itálico, e a respectiva função sintáctica. Com vista à funcionalidade da correlação observável, escolheram-se situações linguísticas não problemáticas, em que a sintaxe do português coincide ponto por ponto com a do latim.

3. Uma vez definidas as funções das palavras em itálico, passar-se-á à definição dos casos latinos e respectivo uso sintáctico (o paradigma poderá ser fornecido através de *amica,ae*). As frases escolhidas permitem já incluir no acusativo, para além do complemento directo e de elementos a ele ligados, o uso de complementos circunstanciais (*in Lusitaniam*), evitando o absurdo de ideias iniciais gravadas, que fazem equivaler simplistamente o acusativo, como tem acontecido já, a um complemento directo ... mesmo que venha precedido de preposição. Igualmente quanto ao ablativo, deverá observar-se que, exprimindo inicialmente origem ou separação, compartilha com o acusativo a função de exprimir complementos circunstanciais vários, com ou sem preposição, aqui exemplificados no lugar onde (*in uilla*).

Ao critério do professor compete julgar da oportunidade de referir agora, ou em outro momento, o acúmulo de funções do antigo instrumental e locativo do indo-europeu, sem pormenorizações linguísticas exaustivas, que são de desaconselhar nesta fase.

B — PLURAL

- *Amicae* uisitant Conimbrigam.
- Vident *uias, thermas, uillas et tabernas* Conimbrigae.
- Villae Conimbrigae *pulchrae* et *magnae* sunt.
- Multae seuae sunt *in fenestris uillarum*.
- Seuae *amicas* salutant: "auete, *amicae*!"
- Paula et Lucia dicunt quoque "Auete" *seruis*.

1. O procedimento a ter com as frases no plural é idêntico ao das frases no singular, permitindo, no entanto, referências várias no que toca à cidade romana típica e a Conímbriga (Condeixa), que deverão funcionar como motivação ao estudo dos tópicos civilizacionais e históricos respectivos, a serem sistematizados mais tarde. Uma referência concreta às fórmulas de saudação, quer de encontro quer de despedida, terá cabimento aqui, preparando a ambiência coloquial em que as primeiras aulas deverão ser orientadas e a que os textos iniciais do *Sic itur* se prestam excelentemente.

2. Após a sistematização do plural de *amica* e, portanto, com o paradigma declinacional dos temas em *-a* completo, é possível concretizar alguns aspectos básicos da passagem do latim para o português:

- a) nomes — o acusativo como **caso etimológico** :
 - sg. *amica(m)* — amiga
 - pl. *amicas* — amigas
- b) verbos — *habere* — haver
 - acceptare* — aceitar; *acceptat* — aceita
 - uidere* — ver; *uident* — vêem (cf. vidente, por via erudita)

Além da declinação dos temas em -a, as frases consolidam as desinências de 3ª pessoa do singular e do plural, comuns a toda a flexão verbal latina. Do ponto de vista sintáctico, deverá também salientar-se desde já a diferença do uso locativo de *in* com acusativo (ideia de movimento, complemento circunstancial de lugar para onde: *in Lusitaniam*) e com ablativo (estático, complemento circunstancial de lugar onde: *in uilla* , *in fenestris*).

As aulas seguintes podem seguir, sem sobressaltos, alguns textos mais significativos do *Sic itur* , (em especial "In Paulae uilla"), estando criadas as condições para sistematizar as estruturas insinuadas nas frases, como o presente do indicativo de *sum* e dos verbos regulares, além dos complementos de lugar. O critério do Dr. Louro Fonseca, ao apresentar a voz passiva dos verbos em simultâneo com a activa (o que não significa que tenham de ser dadas na mesma aula ...), tem a vantagem de levar a uma solicitação mais efectiva dos casos através de exercícios de conversão de uma para outra voz, eventualmente integrando já, como costume fazer, os pronomes pessoais, que o aluno assimila sem dificuldade, graças à semelhança com o português. O recurso ao sistema de perguntas e respostas em latim — por vezes deixadas ao critério dos alunos — permite uma maior mobilidade e estímulo das aulas iniciais, relevantes nesta fase de interiorização de estruturas linguísticas.

As frases de introdução dos temas em -o, que deixamos em apêndice, destinam-se a reforçar uma sensibilização do aluno adulto que me parece de manter em todas as fases de apreensão vocabular: a manutenção genérica do tema latino, visível na terminação das palavras correspondentes do português. Tal como os nomes e adjectivos de tema em -a apresentam a terminação -a, também os de tema em -o (por vezes, em -u, como mais tarde se dirá) conservam o mesmo final vocálico. O hábito inicial de verificar a correspondência de temas na mesma palavra latina e portuguesa é fulcral para a 3ª

declinação, onde muitas dificuldades de reconhecimento poderão ser eliminadas mediante o confronto com a língua-mãe: substantivos e adjectivos que em português terminam em -e ou em consoante (exceptuando os raros casos de palavras da 5ª declinação) provêm invariavelmente, ou quase, de temas em i ou consoante latinos. Nessa verificação entra também o jogo da rede vocabular, onde palavras derivadas no português ajudam a reconhecer as diferenças de vocalismo que, por exemplo, os substantivos de tema em consoante frequentemente apresentam em latim entre o nominativo e vocativo do singular, e os restantes casos (a partir de militar, por exemplo, o aluno visualiza facilmente em *militis* o genitivo de *miles*).

Como em outra altura acentuei, o pressuposto de um bom conhecimento da língua portuguesa e das suas estruturas (algumas, comuns a todas as línguas) não é hoje, infelizmente, um dado adquirido na aprendizagem do latim. Desde questões gramaticais tão genéricas, antes apreendidas intuitivamente — e irreversivelmente —, como a distinção entre complemento directo e predicativo do sujeito, entre que relativo e que integrante, às "perguntas de algibeira" com que não raro somos brindados ("O que é um complemento determinativo?"), o latim tem hoje de o pesado encargo de se propor como instrumento de ordenação mental das estruturas da língua materna. Mas este óbice — que em grande parte explica a relutância dos alunos face ao latim — talvez possa ser irradiado com vantagens, se desde logo mobilizarmos o espírito do aluno para a capacidade de alargar as suas fronteiras linguísticas, se soubermos empenhá-lo na aventura de descobrir por ele próprio, à imagem da maiêutica socrática, as chaves do código genético que permitiu à Vénus camoniana identificar-se com a língua "na qual, quando imagina,/ com pouca corrupção crê que é a latina" (*Lusíadas*, I,33).

APÊNDICE — TEMAS EM -O:

A — SINGULAR

- Paula inuitat *amicum* ad prandium.
- *Seruus* ianuam aperit *Iulio*, *Paulae amico*.
- Paula audit uocem *amici* et paulisper est *in atrio*.
- *Prandium* est iam *paratum*.
- "*Amice* , ueni mecum *in triclinium* ", dicit Paula.
- *Post prandium* Paula ducit *Iulium* in tablinum.

B — PLURAL

- Ibi sunt *multi libri* .
- Paula dicit amico: " Parentes mei et amici *multos libros* mihi dant. Ego quoque libros do *amicis meis*.
- *Iulius* titulos *librorum* legit: "*Multos libros habes de Romanis* historiaque Romanorum!", dicit.
- Paula respondet: "*Et quoque de Lusitanis! Vide: ibi sunt Portugaliae Monumenta Historica.*"

A partir da análise das palavras apresentadas em itálico, tente reconstituir o paradigma de *amicus* (masc.) e de *monumentum* (neutro).

Os rostos de Jano: reflexão sobre a avaliação nas aulas de Latim

ADRIANA FREIRE NOGUEIRA

Universidade do Algarve

O título desta comunicação cita o prefácio de um livro¹, onde se afirma que *a natureza da avaliação é essencialmente dupla*². Foi precisamente o autor desse livro, o Professor Figari (doutorado em Ciências da Educação e especialista em avaliação), após uma conversa informal, quem me incentivou a escrever sobre o modo como avaliava os alunos. Não vou entrar em pressupostos teóricos nem pretendo estabelecer um modelo, mas tão só apresentar o sistema de avaliação que tenho vindo a construir ao longo de dez anos no ensino e as reflexões que tenho vindo a fazer a partir da minha experiência pessoal (como docente e discente no Ensino Superior) e dos que me rodeiam.

A avaliação tem sido um *parente pobre* das preocupações de muitos docentes. Os programas, elaborados em redor de autores consagrados, e uma bibliografia extensa e pouco utilizada eram as únicas informações cedidas aos alunos, no início do ano lectivo. O processo da avaliação não era sequer discutido, excepto a marcação

¹ Figari, Gérard, *Avaliar: Que Referencial?* (Porto 1996).

² Op. cit. 21.

da data dos testes. Sabia-se que havia dois ou três exercícios escritos por ano e, eventualmente, um trabalho, que pouco contava para a nota final, pois prevalecia a média aritmética dos testes (com um arredondamento para cima ou para baixo, consoante o maior ou menor número de faltas do aluno).

Numa determinada altura começou a falar-se de métodos pedagógicos, mesmo nas Universidades. Era voz corrente que estas instituições não eram obras de caridade e que os alunos só as frequentavam porque queriam, com isto querendo dizer que não havia necessidade de ter as *tais* preocupações com que os professores do Ensino Secundário se defrontavam. Ouvia-se “com as novas pedagogias não se ensina nada”.

E com as antigas? O que se aprendia?

Não me vou debruçar sobre os programas ou as *pedagogias* usadas no Ensino Secundário ou Superior, mas falar de avaliação obriga a ter presente estas duas realidades. Se avaliar é um processo, o *curriculum* que se desenha e os métodos usados para a sua aplicação com sucesso são alguns dos elementos que há a ter em consideração. A classificação é um dos resultados esperados (se bem que não o único) e, talvez, o de maiores consequências na vida académica.

Avaliar implica, naturalmente, um avaliador e um avaliado. No entanto, estes papéis não correspondem sempre aos mesmos actores. A minha avaliação (bem como o meu desempenho e o cumprimento que faço ou não dos objectivos e das normas estabelecidas por ambas as partes no início do ano escolar) é avaliada por aqueles que eu avalio.

Avaliar implica observar e explicar³. E aqui entra um factor de subjectividade que o olhar pressupõe. Essa subjectividade é incontornável, mas passível de ser minimizada. Ao avaliar, há que tentar a maior concretização possível, isto é, há que usar critérios

³ Op. cit. 28.

claros e simples que a compensem. O primeiro passo a dar é consciencializar e aceitar que as impressões influenciam a observação para, de seguida, elaborar um sistema que tenha esse facto em consideração.

Podemos, então, perguntar, o que avaliamos numa aula de Latim?

Os docentes do Ensino Secundário são confrontados com um programa previamente elaborado cujas directrizes têm de seguir, ficando com um espaço de manobra limitado. No Ensino Superior tal não acontece, como norma. Se bem que, em algumas universidades, o Latim já comece a funcionar como grupo disciplinar, tendo os seus docentes reuniões periódicas com o intuito de uniformizar critérios, uma maior unidade de objectivos, prossecução e avaliação, em muitas outras continua a prevalecer o critério de cada professor. Professores esses que, muitas vezes, não têm experiência de ensino nem qualquer preparação de formadores. Pede-se-lhes mestrado e doutoramento, mas nenhuma qualificação como ensinantes. Mesmo que o quisessem, não saberiam onde colher essa formação. Teriam de aprender como na Grécia antiga, através do convívio com os cidadãos mais velhos e experientes⁴. Mas mesmo aí, no seio da cultura grega, o ensino antigo veio a mostrar-se incapaz de fazer frente às novas necessidades da sociedade que se desenvolveu em Atenas no século V a.C..

A personagem “Raciocínio Justo”, na comédia de Aristófanes *As Nuvens*, representa bem a ἀρχαίαν παιδείαν⁵. Diz ela: “não era habitual ouvir-se um puto murmurar sequer uma palavra [...] o professor [...] fazia-os decorar cantigas [...]” e “foi com tal pedagogia (παιδείαν) que se formaram os heróis da Maratona”. Critica-se aqui

⁴ Platão, *Ménon*, 89e sqq., principalmente as intervenções de Ânito. Recorro à edição da Colibri (Lisboa 1992) numa tradução de Ernesto Rodrigues Gomes.

⁵ v. 962 e seguintes. A tradução usada é a de Custódio Magueijo para a Editorial Inquérito (Lisboa 1984).

a actividade dos sofistas, que vieram, efectivamente, trazer uma nova pedagogia. Citando Aires Nascimento⁶, três tipos de inovações foram introduzidas por estes modernos professores: 1) faziam um “ensino pelo livro”, 2) um “ensino que leva à estruturação do próprio pensamento e à confiança em si mesmo” e 3) um “ensino de análise de situações e de enriquecimento de novos conhecimentos”. Estas inovações ainda hoje se encontram em vigor e o que os honrados cidadãos atenienses⁷ criticavam nos sofistas⁸, como o facto de serem profissionais e por isso serem pagos pelo seu trabalho é, curiosamente, defendido hoje em dia como um direito legítimo de todos nós⁹.

A avaliação é objecto de estudo de profissionais da educação, mas somos confrontados com a realidade das aulas sem termos esses conhecimentos. Quando comecei a ensinar, segui os modelos dos professores que tive. De alguns professores, claro, pois fui sempre aderindo mais ou menos aos critérios de cada um. Devo dizer que, na maioria dos casos, nunca cheguei a conhecer que critérios eram esses, a não ser quando a nota final era anunciada e vínhamos a saber que tínhamos tido (ou não) “pontos de bonificação” pela nossa assiduidade ou participação.

E aqui reitero a pergunta que formulei atrás: *o que avaliamos numa aula de Latim?*

- a) A aquisição de conhecimentos?
- b) A aplicação dos conhecimentos?

⁶ Nascimento, Aires A., *A APETH Sofística - O homem grego do séc. V a.C. em valoração*, Dissertação para Licenciatura em Filologia Clássica (Faculdade de Letras de Lisboa 1970) Cap.VII, 262-265.

⁷ De novo Ânito, que virá a ser um dos acusadores de Sócrates no processo que levou este à condenação.

⁸ Veja-se o modo como são apresentados em muitos diálogos de Platão.

⁹ Lemos, Valter et al., *A nova avaliação da aprendizagem. O direito ao sucesso* (Lisboa 1993) :9: “estes [os professores], hoje em dia, já não são intelectuais diletantes (...). Os professores são profissionais do ensino, como tal têm de considerar-se e como tal têm de exigir ser tratados.”

- c) O empenhamento?
- d) A participação?
- e) A progressão?
- f) A presença?

a) Aquisição de conhecimentos. Este é o ponto forte de uma avaliação. Elaboramos um programa e queremos cumpri-lo. Daí que deva ser realista. Queremos que os alunos dominem estruturas sintáticas, tenham conhecimento de evoluções e regras fonológicas e de fenómenos fonéticos, que conheçam a morfologia da língua, enfim, que consigam “desembaraçar-se” perante um texto latino de pequena ou média complexidade. Se numa educação antiga, voltando a mencionar Aristófanes, o professor fazia decorar, numa educação não muito longínqua era isso que acontecia. Depois passou a ser anti-pedagógico. Não estou, através da ironia, a defender essa prática, mas gostaria de chamar a atenção para o facto de o acto em si não ser mau; mas o *modo* como é levado a cabo muitas vezes é que o é¹⁰. Concordo que a terminologia não seja a mais adequada. Nem a terminologia nem o que ela implica. Decorar pressupõe, em muitos casos, debitar matéria que não se compreende. Proponho, pois, o termo *saber*. Diz-se que não ocupa espaço e a sua busca é uma actividade digna. Além disso, estou a ser coerente com a avaliação que faço. Quando peço para atentar na forma *muscas*, numa frase como *Aquila non captat muscas*, e classificá-la, espero que o aluno me faça uma análise morfológica e sintáctica, mostrando *saber* a morfologia dos nomes e a sintaxe dos casos. Não terá “decorado” a primeira declinação, mas

¹⁰ Recordo dois professores que tive que me fizeram a mesma exigência: fazer um teste sem dicionário. Num caso, todos reagimos mal. Tínhamos de saber a tradução de cor, pois era isso que nos era pedido. Visto serem textos conhecidos e trabalhados na aula, não podíamos sair da tradução que aí tínhamos feito. Nada mais nos foi explicado. No outro caso, como nos foi dito que o que se queria avaliar era a aquisição vocabular e a nossa reacção a um texto já trabalhado, tal exigência foi compreendida e aceite.

“saberá” que a desinência nominal *–as* corresponde a um acusativo plural feminino.

As competências cognitivas, associadas ao desenvolvimento do espírito crítico têm de ser relevantes, pois a fase de aquisição de competências dos domínios afectivo e motor¹¹, no ensino superior, já deverá estar consolidada.

b) Aplicação dos conhecimentos. Esta alínea é uma consequência da anterior. Posso avaliar essa aplicação de cada vez que um aluno é confrontado com um texto novo. De que modo? O aluno é participante na definição dos critérios, estando permanentemente informado do que está a ser avaliado.

Numa tradução, costumo pedir: “Passe o texto para Português, indicando as alterações que fizer à literalidade”. Aqui espero que o aluno, por exemplo, perante um texto onde está presente uma oração infinitiva *Adparet seruum hunc esse domini pauperis* (Terêncio, *O Eunuco*, v. 486), o traduza por: “É evidente que este é escravo de um senhor pobre”¹², explicando por que razão a forma infinitiva latina *esse* aparece conjugada na tradução portuguesa.

c) Por empenhamento entendo o trabalho que o aluno despende e o seu investimento nas aulas de Latim. Como já antes afirmei, há sempre uma dose de subjectividade na observação que posso fazer desse empenho. Para que a minha observação seja o menos subjectiva possível, dou ao aluno a possibilidade de se manifestar em cada aula, quer espontaneamente, quer através da minha interpelação

¹¹ Pacheco, José A., *A Avaliação dos Alunos na Perspectiva da Reforma* (Porto 1995) 68, refere que este privilegiar dos “aspectos reprodutores e menos o espírito crítico ou, ainda, mais as competências do domínio cognitivo e menos as competências dos domínios afectivo e motor [...] pode ser um dos factores principais que leva ao insucesso/sucesso escolar”.

¹² Tradução de Aires Pereira do Couto para as Edições 70 (Lisboa 1996).

(principalmente se estiver inscrito na avaliação contínua¹³). Considero *empenho*, por exemplo, o acompanhar as aulas, o fazer o trabalho que eventualmente teria para fazer em casa, quer sejam exercícios de aplicação (que fazem sentido enquanto forma de o aluno ir verificando as suas dificuldades), quer seja uma tradução (valoriza-se a explicação dada às opções de tradução) ou a pertinência da participação. Cada um destes elementos é anotado ao longo da aula, numa grelha previamente elaborada (ver *Anexo II*) de modo a que a subjectividade seja controlada.

d) A participação é o modo como o empenho do aluno se evidencia. Este aspecto é avaliado não só pelo que já foi dito na alínea anterior mas por trabalhos que apresenta oralmente na aula. Esses trabalhos são, quase sempre, de natureza linguística. Faz sentido aproveitar a complementaridade que se pode conseguir entre o Latim e as disciplinas de Morfologia, Fonologia, Sintaxe e Semântica. Pequenas apresentações orais sobre determinado ponto do programa e fichas de orientação de tradução¹⁴ são os trabalhos mais pretendidos pelos alunos, sendo úteis a toda a turma. Todos estes aspectos são avaliados em 20% na nota final.

e) A avaliação contínua (uma das três modalidades que os alunos têm à disposição, como se pode confirmar pelo *Anexo I*) consta de três testes com uma percentagem desigual, totalizando 80% da nota final. Esta opção de distribuição parte da noção de continuidade na disciplina de Latim. Um primeiro teste terá um peso menor que o

¹³ A avaliação contínua que aqui refiro e apresento no *Anexo I* não corresponde, por exemplo, à definição de Pacheco, José A., Op. cit., 99, dadas as características do ensino nas Universidades, até pela maturidade que se espera dos alunos, já tão perto de, eles próprios, serem professores.

¹⁴ Estas fichas consistem na análise de um pedaço do texto que está a ser estudado na aula. Costumo apresentar a primeira ficha e daí para a frente são eles a elaborar a seu gosto. A ideia é realçar o que o texto pode ter de problemático de modo a facilitar a compreensão e consequente tradução.

último, pois pressupõe uma menor evolução na aquisição de conhecimentos. Além disso, dá a hipótese ao aluno de recuperar um eventual insucesso no 1.º exercício. Espero que no último momento de avaliação escrita presencial ele continue a saber o que sabia no primeiro (não sendo, por isso, sobrecarga o que quer que venha a ter de saber posteriormente). A progressão na aprendizagem é considerado o factor chave desta avaliação.

f) A presença nas aulas é o aspecto menos valorizado. Considero que uma permanência apenas física não chega para contribuir para um bom funcionamento da aula. Respeitando os ritmos de cada um e os caracteres individuais, através da grelha atrás referida posso anotar o trabalho realizado. Um aluno que só vá a 50% das aulas, mas que nessas vezes esteja a par do que se fez nas lições a que faltou e apresente produção efectiva é valorizado em relação a um aluno que nunca falta mas também nunca participa, quer espontaneamente, quer quando interpelado.

Procuro, com este sistema, que a progressão individual seja tida em consideração (apesar de alguns momentos avaliativos serem no mesmo momento para todos, outros há que acompanham o ritmo de aprendizagem do aluno) e que uma participação activa, continuada e correlacionada com as outras disciplinas seja valorizada.

A questão da avaliação de uma disciplina como o Latim, no Ensino Superior, tem muitos mais rostos que os de Jano. Foquei aqui alguns aspectos práticos de um dos modos de avaliar, considerando as suas facetas de avaliação/formação e de avaliação/classificação. Não foi uma descrição exaustiva, na medida em que o modo de elaborar e classificar um exercício escrito, que valor atribuir a uma tradução ou a pertinência (ou não) de se recorrer à retroversão não foram sequer

mencionados; tudo isto teria sido objecto de outra reflexão, se o tempo o permitisse.

ANEXO I

AVALIAÇÃO

Nota Prévia:

Caso o número de alunos interessados em seguir o regime de avaliação contínua exceda os 30, a disciplina funcionará, sem opção, e na sua totalidade, no regime de avaliação periódica.

1. Os alunos da disciplina de Latim podem optar, no início do ano, por um regime de avaliação contínua, um regime de avaliação periódica ou por uma avaliação final.

1.1. A alteração de regime só é permitida da avaliação contínua para a avaliação periódica ou final, tendo como data limite o primeiro exercício escrito presencial.

2. A avaliação contínua consta de:

a) três exercícios escritos presenciais com o valor de 80% da nota final, distribuídos da seguinte maneira:

- | | |
|-----|-----|
| 1.º | 15% |
| 2.º | 25% |
| 3.º | 40% |

b) Os restantes 20% são distribuídos entre:

b.1) um trabalho individual ou em grupo de dois, podendo ser substituído por vários trabalhos de menor dimensão a acordar entre docente e discente;

b.2) participação activa nas aulas.

3. A avaliação periódica consta de:

a) três exercícios, presenciais, escritos, com o valor de 90% da nota final:

- 1.º 20%
- 2.º 30%
- 3.º 40%

b) os restantes 10% são atribuídos à participação activa na aula e/ou a um trabalho a acordar entre docente e discente.

4. A avaliação final coincide com o exame final que será efectuado nas datas indicadas pela Unidade, nos meses de Julho e Setembro.

5. Os alunos que faltarem a qualquer elemento de avaliação, sem justificação, passam automaticamente para exame final.

6. Em ambos os regimes, os alunos com média entre 7,5 e 9,5 podem optar por se submeter a uma prova oral.

7. Qualquer dos trabalhos presenciais (exercícios ou provas) é realizado em tempo normal de aula, sempre que possível.

8. Nos casos omissos vigora o Regulamento de Avaliação da U.C.E.H. da Universidade do Algarve.

ANEXO II

Exemplo de grelha mensal de observação na aula:

LLM – Português/Francês

Mês Novembro de 1998

Nº	Nome	Aval	3	5	10	12	17	19	24	26

Obs. _____

Recepção da Cultura Clássica

A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa*

CARLOS MORAIS
Universidade de Aveiro

1.º Velho: [Esta é] a tragédia da liberdade.

António Pedro, *Antígona*
(glosa nova da tragédia de Sófocles), p. 261¹

1. Introdução

Longos, de quase meio século, foram, como lapidariamente sintetizou Sophia de Mello Breyner Andresen², a “noite” e o “silêncio” que, na história recente de Portugal, submergiram a livre expressão de pensamento e maniataram por completo a consciente

* Cumpre-nos agradecer à Senhora Prof. Doutora M. H. Rocha Pereira todas as informações e sugestões que nos forneceu ao longo da elaboração deste estudo.

¹ Seguimos o texto publicado numa co-edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, prefaciada por Luiz Francisco Rebello: António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1982) 255-330. Escrita em Moledo do Minho e concluída a 20 de Novembro de 1953, esta peça foi publicada pela primeira vez pelo Círculo de Cultura Teatral do Porto, em 1957 (?).

² “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.

acção política, entendida aqui no seu sentido etimológico – o mais nobre do termo.

Alicerçando o seu poder em mecanismos arbitrariamente repressivos e no medo, muitas vezes pela violentação do foro íntimo da consciência individual, o regime totalitário, instaurado em 28 de Maio de 1926, soube perpetuar-se no poder até 25 de Abril de 1974, mercê também de uma capacidade de se adaptar, ainda que superficial e aparentemente, às circunstâncias e conjunturas políticas que se lhe depararam durante essas atribuladas décadas. Simples metamorfoses, porém, que não alteraram em nada a essência do regime, nem sequer os aspectos fundamentais de toda a sua política.

Uma dessas «mudanças invisíveis», como lhes chama Fernando Rosas³, ocorreu quando o Velho Continente saía dos horrores da 2.^a Grande Guerra, onde havíamos participado com a nossa, por vezes ambígua, «neutralidade colaborante»⁴. Com a vitória dos aliados, o regime salazarista, para «sobreviver à “vaga de fundo democrático” que percorria a Europa»⁵ e se adaptar à nova ordem estabelecida, iniciou um processo superficial de relativa abertura e de «diversificação do regime»⁶. Durante quatro escassos anos, houve «um certo abrandamento do autoritarismo repressivo e do monopólio político»⁷. Era (ou parecia ser) propícia a atmosfera para rupturas e renovações nos mais diversos domínios. De imediato, timoratas acções de carácter político e cultural sucederam-se a intentar quebrar o fundo e aterrador “silêncio”.

³ *História de Portugal* (direcção de José Mattoso). VII: *O Estado Novo* (Lisboa 1994) 419.

⁴ Fernando Rosas (coord.), *Nova História de Portugal* (direcção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). XII: *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Lisboa 1990) 52.

⁵ Fernando Rosas (Lisboa 1990) 57.

⁶ Manuel Braga da Cruz, *O Partido e o Estado no Salazarismo* (Lisboa 1988) 38 e 42-43.

⁷ Manuel Braga da Cruz (Lisboa 1988) 42.

2. António Pedro: «homem de teatro completo»

Regressado de Londres, onde durante os dois últimos anos da guerra fora, como jornalista, a voz livre de Portugal aos microfones da BBC, António Pedro, um espírito polifacetado e irrequietamente insatisfeito e “dilettante”, com multimoda actividade criativa nos mais diversos domínios das artes (desenho, pintura, escultura e cerâmica) e das letras (romance, poesia, ensaio, crítica e dramaturgia), aproveitando este clima de aparente liberalização, decidiu empreender uma renovação, que considerava necessária, do teatro e da sua linguagem e estafadas práticas. É que, na sua opinião, o que, neste domínio, se tinha feito nos anos precedentes era tudo «quanto [era] possível, e [parecia] impossível, para se esquecer o que o teatro é»⁸. Teatro, escreve ainda, anos mais tarde, em 1955, era coisa que infelizmente não havia. O que havia – prossegue – era «alguma vergonha de o não ter, algumas tentativas orientadas, bem e mal, no sentido de modificar essa situação»⁹, entre as quais incluía as suas.

Mais de um século depois, implícito estava nestas palavras o ainda actual e sentencioso pensamento – quase anátema – de Almeida Garrett, inscrito na introdução de *Um Auto de Gil Vicente*, que procurava justificar a causa da «esterilidade dramática (...) em um povo de tanto engenho» noutros ramos da literatura:

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado

⁸ *O Teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.) 10. Este pequeno ensaio de estética teatral, o n.º 2 de “Cadernos dum amador de Teatro”, foi apresentado pela primeira vez numa conferência realizada no Clube dos Fenianos do Porto, a 24 de Maio de 1950.

⁹ “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, vol. 2 (Porto s.d.) 371.

*factício. (...) Depois de criar o gosto público, o gosto público sustenta o teatro*¹⁰.

Um “homem de teatro” como António Pedro não podia deixar de relembrar e de subscrever estas palavras. Para ele também, texto dramático que não fosse para representar era um «capricho desnecessário do autor»¹¹ e o que não tivesse procura e «nascesse [apenas] para as bibliotecas [era] uma monstruosidade semelhante à duma maternidade que [ajuda] os meninos a virem a este mundo para os meter a seguir em frascos de fenol»¹².

Consciente disto, António Pedro, na esteira de Garrett, cuidou, desde logo, nas suas primeiras experiências como encenador, em Lisboa, ora no grupo teatral “Companheiros do Pátio das Comédias” ora na “Companhia Teatro do Ginásio”, de criar o tal “gosto público” que suscitasse o hábito e, com ele, a necessidade de uma intensa e renovada actividade teatral. Não foi, porém, bem sucedido. Insatis-

¹⁰ *Um Auto de Gil Vicente* (Porto 1991) 7-8. Esta afirmação de Garrett é glosada também por António Pedro, no seu ensaio *O Teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.: 18, n. 1), onde escreve que o teatro é uma «arte sem a qual um povo se inferioriza».

¹¹ *O teatro e os seus problemas* (Lisboa s.d.) 34. A completar este seu pensamento, António Pedro afirma, logo de seguida, que «só depois de encenada e representada a obra teatral se realizou. Até aí é *literatura*; só a partir daí como *teatro* se pode considerar».

De facto, só em palco – através de um fluxo magnético que dimana do texto e une autor, encenador, actor e espectador – o teatro potencia todas as suas virtualidades dramáticas, patéticas e psicagógicas, uma vez que só o último elo da cadeia – o espectador – pode assimilar e interpretar todos os signos acústicos e, sobretudo, visuais contidos no drama. A este propósito, veja-se a ‘introdução’ ao nosso estudo “A função dramática dos metros recitativos no *Filoctetes*”, *Humanitas* 45 (1993) 17-20, especialmente p. 19 e nota 7, onde se evidencia a importância da vertente espectacular (ὄψις) na concretização do texto dramático (λέξις) como fenómeno artístico. Cf. *infra*, nota 21.

¹² “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 371.

feito e incompreendido, não só pelos sectores mais conservadores, como também pelos dissidentes do grupo surrealista a que pertencia¹³, afasta-se da nauseabunda vida cultural lisboeta, em 1951, para o seu exílio de Moledo do Minho, em busca de uma felicidade possível, quando sobre a cena política havia caído já uma “cortina de chumbo”. Breve – diríamos antes, ilusório – fora aquele ténue fio de luz que recortara o meio da noite e que, por instantes, iluminara os espíritos sedentos do “dia inteiro e limpo”¹⁴. O salazarismo retomara um «certo arreganho político e ideológico», enquanto a oposição, controlada pela polícia política e pela censura, recuara e se remetera a um silêncio defensivo¹⁵.

Não obstante a coincidência temporal, o afastamento de António Pedro não significou nunca renúncia a ideais ou recuo defensivo, muito menos a desistência do projecto que traçara para a renovação do teatro em Portugal. Se assim não fosse, não teria respondido afirmativamente e sem hesitações ao convite do recém-fundado Círculo de

¹³ Sobre a actividade e produção surrealista de António Pedro, veja-se Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal* (Lisboa 1987) 11-121 e, sobretudo, 187-200 e 569-616; e Maria de Fátima Lory Ferreira, «*As Palavras e os Dias*» de António Pedro: 1906-1966 (Lisboa 1996) 6-94. Esta autora dedica também um capítulo à actividade teatral de António Pedro (II. 1950-1966: O Teatro: ofício mágico de transposição sensível, pp. 95-128), sendo algumas destas páginas (120-128) reservadas ao estudo comparativo da *Antígona* do dramaturgo português com a de Sófocles.

¹⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.

¹⁵ Fernando Rosas (coord.) et alii, *História de Portugal* (direcção de José Mattoso). VII: *O Estado Novo* (Lisboa 1994) 503. Na opinião dos autores deste volume, «a partir de 1949 (...), o Estado Novo retomara o pleno controle da situação política interna. A derrota e desarticulação das oposições, no rescaldo da crise dos anos 40, a recomposição da unidade relativa no seio do regime e os efeitos nacionais do ambiente da “guerra fria” tinham restituído ao País a modorra cinzenta e, à superfície, quase depolitizada de uma vida sem surpresas. (...) Eram os “anos de chumbo”» (p. 503).

Cultura Teatral do Porto para assumir a direcção artística do seu Teatro Experimental (TEP)¹⁶. E muito embora o tenha feito, conforme confessa, com aquela teimosia «que leva os vagabundos de vocação a persistir num caminho apenas por ser caminho e não porque se saiba aonde pode levar»¹⁷, a senda trilhada, a partir de então, levou-o definitivamente ao encontro do «homem de teatro completo» que foi¹⁸. Ao longo de dez anos (1953-1962), de forma sempre empenhada, moldou actores, desenhou figurinos, pintou cenários, arquitectou espectáculos sempre a pensar na formação de um público que, sobretudo no Porto, desde a primeira hora, se lhe revelou fiel e, cúmplice e participante, sustentou a necessidade das suas propostas cénicas. Como afirma Luiz Francisco Rebello, «o poeta e o pintor que nele nunca deixaram de habitar deram-se as mãos para construir uma sucessão de espectáculos que marcaram uma data, quase todos eles, na história do nosso teatro contemporâneo»¹⁹.

Mas a confluência e a plena orquestração de todas as artes num só espectáculo conseguiu-a com a sua *Antígona*, uma *glosa nova* (em

¹⁶ Sobre o papel de António Pedro na formação e consolidação do Teatro Experimental do Porto, vide Alexandre Babo, “António Pedro, um criador dramático”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 443-447; Maria de Fátima Lory Ferreira (Lisboa 1996) 112-119; e ainda Carlos Porto, *O TEP e o teatro em Portugal. Histórias e imagens* (Porto 1997), maxime o «segundo acto: com António Pedro», 47-141. Quanto à importância dos grupos de teatro experimental e também universitário e independente para a renovação estética do teatro em Portugal, veja-se Correia Alves, “Teatros experimentais”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 437-442; Luiz Francisco Rebello, *Teatro Moderno*, 2.^a ed. (Lisboa 1964) 498-500; Carlos Porto, “Do teatro tradicional ao teatro independente”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. V (Lisboa 1989) 285-290; e José Oliveira Barata, *História do Teatro Português* (Lisboa 1991) 351 e 361.

¹⁷ “Falar por falar”, in Costa Barreto (org.), op. cit., 371.

¹⁸ Cf. o prefácio de Luiz Francisco Rebello ao já citado livro (*supra*, nota 1) António Pedro, *Teatro Completo* (Lisboa 1982) 10. Citado, a partir de agora, como “Prefácio”.

¹⁹ Luiz Francisco Rebello, “Prefácio”, 14.

três actos e um prólogo) da *tragédia de Sófocles*, escrita expressamente para o TEP e levada à cena do Teatro de S. João, a 18 de Fevereiro de 1954²⁰. Qual tragediógrafo da Atenas do séc. V a. C., António Pedro, a um tempo ποιητής e τραγωιδιοδιδάσκαλος, foi o responsável não só pelo *texto teatral* ou *espectacular* (ὄψις), aquele que só pode ser totalmente apreendido pelo espectador no acto de representação, como ainda pelo *texto dramático* (λέξις), o que integra os códigos que pertencem ao domínio estrito da literatura²¹.

3. *Antígona*: liberdade e liberdades de um “palimpsesto”

O fascínio por este tema do *corpus* sofocliano conhecido não foi casual, muito menos inocente. Ainda que, em carta autobiográfica datada de 16 de Outubro de 1955, afirme que não é político e que «a política é a única coisa para que não [lhe] sobra tempo»²², e considere ainda, no programa da 1.^a representação, que esta é uma «peça de amor», é iniludível o conteúdo político que a esta tragédia quis impri-
mir, quando, no prólogo, fez dizer aos Velhos do Coro (pp. 260-261):

²⁰ Sobre esta representação (2.º espectáculo do TEP) e sua reposição, quase três anos depois (7.º espectáculo, estreado em 16. 11. 1956), veja-se a notícia por nós elaborada em Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (Lisboa/Coimbra 1998) 59-62. Nas pp. 63-70 deste livro, encontram-se inventariadas outras encenações desta glosa de António Pedro.

²¹ Para a definição destes dois conceitos (‘texto teatral’ e ‘texto dramático’) que traduzem as duas vertentes do fenómeno teatral, que não se excluem nem se sobrepõem, vide V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed. (Coimbra 1993) 604-624. Os termos gregos – dois dos seis elementos que, segundo Aristóteles, constituem o teatro grego – encontram-se explicados em *Po.* 1450 a 7-10; e 1450 b 13-19. Sobre esta matéria, veja-se o que dizemos *supra*, nota 11.

²² Vide pp. 18-19 do opúsculo de homenagem póstuma a António Pedro, promovida pela Embaixada de Cabo Verde, em Julho de 1987.

3.º Velho: *[Esta é] a tragédia de quem se recusa a obedecer à lei em nome duma lei que é superior aos homens.*

2.º Velho: *Que é superior às circunstâncias em que os homens fazem certas leis.*

1.º Velho: *A tragédia da liberdade.*

3.1. Da liberdade

Aproveitando a intemporal retórica de protesto e de liberdade que, no original grego, ressaltava dos conflitos que movimentam a acção²³, o dramaturgo português repetiu, inovando, fórmulas já exploradas, entre outros, por António Sérgio²⁴, em 1930, pouco depois da

²³ A fim de contextualizar politicamente a peça sofocliana, R. G. Lewis (“An Alternative Date for Sophocles’ *Antigone*”, *GRBS* 29 (1988) 35-50) propõe uma nova data – 438 a. C. – para a sua encenação. Desta forma, em sua opinião, poderia o público, que presenciou a representação da tragédia, vislumbrar uma crítica velada ao facto de, após a Guerra de Samos, os soldados do inimigo terem ficado insepultos, tal como acontecera a Polinices e aos seus homens.

Também V. Ehrenberg (*Sophocles and Pericles* (Oxford 1954) 105 sqq. e 173 sqq.) encontra, na peça, alusões a Péricles e à sua conduta política, no que é contestado por J. Kamerbeek (*The Plays of Sophocles. III: Antigone* (Leiden 1978) 6 e 39).

²⁴ *Antígona* (Porto 1930). Nesta peça que ficou para o “fenol das bibliotecas” (não temos notícia da sua representação), António Sérgio, a viver os primórdios da ditadura, actualizou politicamente o tema sofocliano, quando, e.g., pôs na boca de Antígona estas palavras: *a subserviência do grande número é que torna possível o despotismo. Tens os censores; tens as masmorras; tens espiões. Só se pode dizer o que bem te apraz* (p. 55).

Dezasseis anos depois (1946), Júlio Dantas recriou também o mito de Antígona, numa peça representada pela primeira vez no Teatro D. Maria II, para estreia da actriz Mariana Rey Colaço. A este propósito *vide* Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), op. cit., 56-57; e *idem*, “Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia”, *Humanitas* 50 (1998) 963-987.

instauração da ditadura, e por Anouilh, em França, aquando da ocupação ‘nazi’²⁵.

Em tempos de cinzentismo e de modorra acomodaticia, intentava António Pedro, com este 2.º espectáculo do TEP, agitar a consciência crítica e o empenhamento cívico dos espectadores que participavam naquele «milagre da transposição de toda a obra de arte» – assim é definido o teatro pelo Encenador –, em que «os poetas falam pela nossa boca, que é a dos actores, uma linguagem que nos serve, e a esses sentimentos, melhor que a nossa própria voz». Uma «convenção admirável» que consente que passemos «a viver outra vida, que é a da poesia, em que a nossa se esclarece e se ilumina» (pp. 257-258)²⁶.

Tal como na tragédia sofocliana, Creonte surge com os contornos nítidos de um tirano que arbitrariamente se arroga o direito, como afirma Antígona, de «falar quando [lhe] apetece e não deixar nunca falar quem tem argumentos para [lhe] opor» (p. 296 ~ vv. 506-507). Por todo o lado vislumbra traidores que se corrompem por dinheiro

²⁵ *Antigone* (Paris 1942). Nesta tragédia, levada à cena pela primeira vez no *Théâtre de l'Atelier*, Antígona, ao rebelar-se contra o poder despótico e arbitrário de Creonte com um repetido e decidido “non”, interpretava o pulsar da resistência francesa. Entre nós, esta “pièce noire” de Anouilh foi por diversas vezes representada, durante a ditadura, ora a partir do original francês ora da tradução portuguesa de Manuel Breda Simões. Cf. Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), op. cit., 45-53.

Para uma visão de conjunto do tratamento do tema de Antígona nas literaturas ocidentais, nas suas mais variadas vertentes, entre as quais a política, vide Simone Fraisse, *Le mythe d' Antigone* (Paris 1974) e George Steiner, *Antígonas* (trad. port.: Lisboa 1995).

²⁶ Poucos anos antes, em *O Teatro e a sua Verdade*, uma conferência proferida no Instituto Superior Técnico de Lisboa, a 31 de Março de 1950, e publicada depois em “Cadernos dum Amador de Teatro”, n.º 1 (Lisboa s.d.), António Pedro definira teatro como «um ofício mágico de transposição sensível» (p. 14), «uma transposição da realidade realizada por meios convencionais aceites em frente dum público» (p. 18). A este propósito, vide ainda, do autor, o *Pequeno Tratado de Encenação* (Porto 1962) 37.

(p. 277 ~ vv. 221-222) e murmuram contra si, nas «alfurjas da cidade» (p. 283). Conspirações várias que entrevê implícitas nas palavras do Coro, quando este sugere ter sido obra dos deuses a parcial inumação de Polinices (pp. 282-283 ~ vv. 280-314), no olhar de Isménia que traz a «marca da conivência» (p. 296 ~ vv. 489-492) e nos augúrios de Tirésias, que considera desonestos e cúpidos (pp. 317-318 ~ vv. 1033-1047). Porque teme, infunde, em sua defesa, o temor entre os cidadãos. Assim, para impedir que afrontem as suas ordens e transgridam o édito (p. 277 ~ vv. 215-217), povoa a cidade de uma polícia subser-viente que, como afirma um dos Velhos do Coro, não precisava de ser inteligente, mas apenas «[má] como as ratoeiras» (p. 290).

Não obstante declarar-se defensor da *polis* e colocar os interesses da comunidade acima de tudo, o divórcio entre o seu poder e os cidadãos é total²⁷. Autista e autoritário, faz coincidir – e confunde até – a justiça e a lei da cidade com a sua própria vontade²⁸. Insensível e surdo às críticas que, em surdina, se ouvem por todo o lado, cai na injustiça, como afirma Hémon, «pela cegueira de ter razão» (p. 311). Inflexível e obstinado, persiste na convicção de possuir a verdade absoluta:

*Creonte: Nada me fará mudar os decretos que publiquei.
(...) Sei que estou na verdade (pp. 318-319).*

²⁷ Este exercício distante e autoritário do poder – intemporal, porque típico de qualquer tirano – já se encontrava na *Antígona* de Sófocles. Sobre esta matéria, veja-se o estudo de Jorge Deserto, “Creonte e o exercício do poder”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas* 14 (1997) 467-486.

²⁸ Dirigindo-se ao soldado que trouxera a notícia da inumação de Polinices, ou seja, da transgressão do ‘seu’ édito, Creonte vocifera: *Com culpa provada ou sem culpa provada tem que haver um culpado, tem que haver muitos culpados no crime de desobediência que acaba de cometer-se. Se não houver um culpado, sereis vós que tendes culpa! (...) Sereis todos enforcados se, até hoje ao anoitecer, não trouxerdes à presença da minha justiça quem se atreveu a desrespeitar a minha lei* (p. 283).

Do outro lado deste poder estão Isménia e Antígona, «os dois modos de sofrer a tirania» (p. 261) e de viver a ausência de liberdade²⁹. A primeira representa o pensamento e o comportamento da generalidade dos cidadãos que, apesar de não concordarem com este iníquo e despótico exercício do poder, por temor, se acomodam ao cinzentismo acrítico, renunciando ao confronto e à contestação. Considera Isménia um acto de loucura forçar o destino que apenas lhes reservou «amargura e angústia» (p. 270) e empreender uma acção que excede as suas míseras forças de mulher (p. 272 ~ vv. 61-62). Já para Antígona, a sua condição feminina não constitui obstáculo. Em obediência ao dever e à consciência (pp. 270, 292 e 294), assume, logo de início, o desafio que eleva ao limite extremo do impossível. Conforme desabridamente proclama, «só o impossível é que vale a pena» (p. 271 ~ vv. 90-92), pelo que considera ser preferível «morrer em fé» (p. 272 ~ v. 97), ou seja, na defesa convicta de princípios universais e justos, a que ninguém pode anular a validade (p. 293 ~ vv. 453-457), «do que vegetar na desesperança» (p. 272). O medo não faz parte do seu vocabulário. Medo, para si, é vergonha (p. 297). Por isso, inflexível e dura como o pai (p. 295 ~ vv. 471-472), apoiada na força da razão (pp. 295 e 296), com a qual, em consciência, está o povo de Tebas (p. 296), Antígona, sem vacilar, e numa dialéctica entre

²⁹ Não incluímos Hémon neste triângulo conflituoso, por considerarmos que ele, só depois de saber da sorte de Antígona, se associa à causa por ela defendida. Só então, mais por amor do que por convicção, o jovem define, perante o pai, a sua posição no conflito, fazendo sua a “culpa” da amada: *Esse amor não me cega. Ilumina. Se Antígona pecou por honrar a memória dos seus, eu peço pela mesma culpa!* (p. 311). Nesta altura, adquirem significação plena as palavras proferidas no prólogo pelo Encenador, segundo as quais o jovem Príncipe simbolizava «a justiça pelo amor» (p. 261).

No original grego, Hémon, nunca declarando abertamente o seu amor por Antígona, procura sempre falar em nome da razão (cf. *infra*, pp. 280-281 e nota 42; e vv. 683-757). Acaba, no entanto, por se trair, no preciso momento em que sai desvairado de cena, dizendo que jamais aceitará assistir à morte de Antígona (cf. vv. 762-765).

a intimidade e o empenhamento, rebela-se simultaneamente contra o medo de Isménia e do que ela representa e contra a ordem injusta e prepotente de Creonte. E, já no auge do conflito, intrépida e abnegadamente, sacrifica-se (sem ódio, porque nasceu para o amor³⁰) pelos valores em que acredita. Era o único caminho que enxergava para poder alcançar, sem concessões, a sua liberdade:

Antígona: Manda que os teus carrascos exerçam sobre o meu corpo as sevícias que não podes contra a razão que me assiste! (p. 296).

Sob a “máscara grega” ocultava, assim, António Pedro um abafado grito de revolta contra o totalitarismo do Estado Novo e expressava subrepticiamente um ansiado desejo de justiça e de liberdade. Com a “máscara grega” ludibriava a apertada vigilância de uma, muitas vezes, arbitrária censura e de uma polícia política, tal como a da peça, «[má] como as ratoeiras» (p. 290). Por momentos, o espectador, através de uma admirável convenção “encantatória”, passava a viver uma outra vida – a da poesia – em que a sua se esclarecia e se iluminava (p. 258).

De novo, a luz. Um fugaz fio de luz a recortar a longa e silenciosa noite...

3.2. Das liberdades

Mas este “palimpsesto”, que deixa quase sempre transparecer, como temos visto, o texto sofocliano, não esgota a sua capacidade inventiva na expressão deste sonho de liberdade. Outras liberdades, ao nível estético, estrutural e funcional transparecem do confronto com o original. Servindo-se de «uma linguagem a um tempo plástica e poética, dramaticamente funcional»³¹, António Pedro construiu um

³⁰ Cf. p. 298 ~ v. 523.

³¹ Luiz Francisco Rebello, “Prefácio”, 23.

prólogo esteticamente diferente e original, introduziu duas novas personagens (o Encenador e Artemísia) e simplificou o Coro em termos de linguagem e do número de coreutas.

O prólogo, embora dialogado como o de Sófocles, não contém, no entanto, como aquele, tão elaboradas, a alusão e a sugestão ao essencialmente dramático que se irá desenvolver e clarificar ao longo da peça³². É, antes, um prólogo expositivo, didascálico e “meta-teatral”.

Em cena, não estão Antígona e Ismena, mas o Encenador, essa outra face do autor, que contracena com elementos do “corpo técnico” (o Chefe Maquinista e o Electricista) e ainda com o Coro e com Artemísia. Na linha de Pirandello, este prólogo é um «manifesto do teatro como acção»³³, um diálogo crítico sobre o funcionamento do espectáculo teatral, uma desarticulação analítica da máquina representativa, onde se dá voz a personagens “trans-teatrais” que pertencem à infra-estrutura da produção dramática³⁴. Com apurado sentido de convenção teatral, António Pedro, tal como o dramaturgo siciliano, combina em palco ilusão e realidade³⁵.

³² Cf. A. O. Hulton, “The Prologues of Sophocles”, *G&R* 16 (1969) 49-59. Para este autor, «the apprehensive start of the *Antigone*, with its presentiment of yet further ‘ills bequeathed by Oedipus’, already suggests a tragic issue» (p. 58).

³³ Urbano Tavares Rodrigues, *Noites de teatro* (Lisboa 1961) 153.

³⁴ Cf. G. Genot, *Pirandello* (Paris 1970) 131-137. Vide ainda a este propósito, Guy Dumur, *Le Théâtre de Pirandello* (Paris 1967); G. Bosetti, *Pirandello* (Paris 1971); e Jean-Michel Gardair, *Pirandello: Fantômes et logique du double* (Paris 1972).

³⁵ A influência de Pirandello em António Pedro era já visível, de forma ainda mais vincada, nas duas primeiras peças da sua produção dramática: a “comédia em um acto” *Teatro*, cuja primeira versão foi escrita em francês (1934); e a “farsa quotidiana” *Desimaginação* (1937), uma peça (incompleta) escrita para um projecto teatral – o Teatro Diferente – que nunca chegou a concretizar-se.

À vista do auditório, todas estas personagens, sob a batuta do Encenador, operam esse «milagre de transposição» (p. 257), numa cena que não é outra coisa senão, como aí se diz, «o dispêndio de tempo necessário à preparação do espectador para aceitar uma sequência de acontecimentos dramáticos com a lógica especial, particular, do teatro, em cujo clima se faz entrar» (p. 262). À medida que retocam e constroem o cenário e discutem aspectos técnicos e convencionais da encenação, situam a acção, expõem os antecedentes da intriga e, criticando a tradicional definição de personagem trágica³⁶, apresentam as figuras, bem como as suas respectivas funções na economia dramática (pp. 259-260). Por último, definem tragédia em geral – em termos que ecoam o pensamento helénico e aristotélico – como uma «acção que decorre entre um certo número de personagens que o poeta criou» (p. 259) e que «excede a medida quase sempre miserável do homem» (p. 263)³⁷; e também ainda esta tragédia em particular, conforme vimos já, como uma «tragédia da liberdade», em que «a justiça, mesmo, não chega a fazer-se: deseja-se apenas, depois de uma batalha de orgulho» (p. 261).

Figura central deste prólogo, o Encenador voltará a palco a meio do segundo acto para, em curto diálogo “meta-teatral”, contestar

³⁶ À maneira de uma “parábase”, o Encenador, dirigindo-se ao público, redefine os contornos do que entende ser uma personagem trágica, contrariando, em parte, a secular tradição aristotélica (*Po.* 1449 b 10 e 24): *Quer a tradição que, na tragédia, as personagens tenham sangue real. É uma estupidez da tradição! Sangue diferente sim, é o que isso quer dizer. Sangue de personagem de tragédia é que eles precisam ter: um sangue circulando a um ritmo que lhes permita uma dicção exacta e uma nobreza de gestos que não se confunda com a banalidade* (p. 258).

³⁷ A actuação conflituosa e, por vezes, desmedida das personagens que urdem a acção dramática tem como fim, segundo pensamento expresso por A. Pedro em *O Teatro e a sua Verdade*, p. 28, «acordar no espectador uma vivência simpática, um *Einfühlung* em que [seja] satisfeita a fome de emoção extra-normal que é a razão por que se busca a contemplação da obra de arte».

as considerações do Coro sobre o destino como personagem principal e motor de toda a acção dramática³⁸. Para ele, destino, tal como a fatalidade, não existe: somos nós que o «fabricamos pelas nossas mãos para uma alegria interior que, às vezes, é a de sofrer» (p. 301). Por isso, em seu entendimento, «cumprir um destino não é alegria nem é tristeza – é ser» (p. 301). Assim aconteceu com Prometeu e com Adão, figuras dos primórdios das culturas grega e judaico-cristã, que teceram as suas próprias tragédias. Assim acontecia com todos os que, em estreita empatia, participavam naquele espectáculo e no excesso próprio das suas personagens trágicas:

Encenador: O Creonte, a Antígona, a Isménia de cada um de nós, está nessa fome que vamos tendo, a cada passo, de comer o pomo que foi negado a Adão (...) o desejo dum fruto que nos é vedado sem a possibilidade duma tragédia (p. 303).

Mas esta outra cena de pendor pirandelliano, de “teatro no teatro”, não cessa com estas cogitações do Encenador. A ‘criadinha’ Artemisia (repare-se na ressonância greco-latina do seu nome), uma personagem decorativa, típica da “comédia burguesa” – outra das liberdades desta glosa de António Pedro –, aproveitando a presença em palco do Encenador, contesta o papel secundário que lhe haviam atribuído no prólogo: dar a primeira réplica a Antígona e, assim, criar «a expectativa necessária ao desenho dessa personagem principal» (p. 260), limpar o pó e bordar e ainda preparar a acção no começo de cada acto. Um desempenho acessório, de acordo com a sua condição servil, que não lhe deixava espaço para agir autonomamente nem expressar de forma espontânea os seus sentimentos. Pouquidade, admitida também pelo Encenador, para uma personagem jovem e bonita. Por isso, este, um pouco à maneira de Pirandello, liberta-a da

³⁸ Este diálogo substitui o estásimo segundo da tragédia sofocliana, que trata o tema da maldição hereditária. Cf. *infra*, pp. 282-283.

estreiteza do seu papel, dando-lhe vida própria e autonomia de pensamento:

*Encenador: E se achas pouco, como eu acho, o que chamas
andar a saracotear-te, arranja um modo mais subtil
de fazê-lo: pensa (p. 304).*

A partir de então, altera-se radicalmente a importância de Artemísia na tessitura dramática. Assumindo de imediato o seu “novo” papel, é precisamente a pensar que a vamos encontrar logo na cena seguinte, olhando fixamente o quadro de uma formiga que transporta uma mosca de patas para o ar. Hémon, acabado de entrar, fica perplexo e confuso, tal como certamente todos os espectadores, sem perceber a simbologia que ela pretendia extrair daquele apólogo. Também não era fácil, convenhamos. Da consabida fábula 25 do livro IV de Fedro³⁹, glosada posteriormente, entre outros, por La Fontaine (4. 3)⁴⁰ e Monteiro Lobato⁴¹, Artemísia aproveitava apenas, em função dos seus objectivos imediatos, não a moralidade, mas a caracterização dos dois animais: a formiga, rústica e trabalhadora; a mosca, palaciana e que, até aos rigores do Inverno, sem esforço, tudo tinha. O arresvesado raciocínio surgia clarificado, logo de seguida, na boca da jovem: ela era a formiga que gostaria que ao Príncipe, a mosca daquele quadro, caíssem as asas para, assim, o poder levar consigo. Uma inesperada e inusitada declaração que desencadeia a imediata confissão de amor do aturdido jovem, não por ela, mas por Antígona já condenada, sem que ele o suspeitasse. Uma confissão que não

³⁹ Alice Brenot, *Phèdre. Fables* (Paris 1989) 73-74. Esta fábula, que é uma variação daqueloutra em que intervêm a formiga e a cigarra, tem a sua origem neste autor latino. Cf. Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la Fábula Greco-Latina* (Madrid 1979-1987) 542 (vol. I, 2), 153 (vol. II), 332 e 466 (vol. III). Nas palavras deste estudioso, esta é uma «fábula cínica a favor del ó o trabajo y contra la τρυφή o relajación» (p. 332, vol. III).

⁴⁰ Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine. Fables* (Paris 1991) 124-5 e 468.

⁴¹ Monteiro Lobato, *Fábulas*, 24.^a ed. (S. Paulo 1972) 56.

aparece de forma tão explícita no texto sofocliano e que ele voltará a repetir, mais à frente, durante o debate que protagonizará com o pai⁴²:

Hémon: O coração não se reparte, ou não pode repartir-se quando se dá todo duma vez. Coração só temos um, e, quando o damos inteiro, o que sobra é fingimento. Não é isso o que me pedes nem aquilo que queria dar-te... Amo Antígona (p. 306).

Ofendida com a comiseração de Hémon que não lhe pode dar mais do que «uma amizade que se parece muito com a pena» (p. 306), nem por isso esmorece com esta primeira e frustrada intervenção, agora no papel, não tanto de ‘criadinha’, mas mais de jovem apaixonada. Muito pelo contrário. A sua actuação, no terceiro acto, investe-se também de significativa importância dramática. Substituindo-se ao mensageiro da peça sofocliana, é ela a portadora das notícias, primeiro, do auto-encarceramento de Hémon no mesmo túmulo de Antígona e, depois, do seu suicídio. Esta desgraça, confirmada também pelo punhal ensanguentado do jovem, que Artemísia traz para palco, vai desencadear duas cenas, ausentes no original, de rara intensidade plástica e patética⁴³: uma protagonizada por Eurídice que embala o punhal como se do filho se tratasse (p. 324); outra pela própria Artemísia que, apavorada, exhibe as suas mãos com o sangue já frio do

⁴² Hémon: *Amo Antígona. Amo-a como se quer ao sopro da respiração, ao Sol que nos aquece o corpo e afasta do espírito os pesadelos da noite! Amo-a como à noite em que se sonha e o coração nos sobe pela leveza do ar. Amo-a como se quer quando se ama, e parece que nascem rosas pelos caminhos onde ela passa...* (p. 310). Cf. *supra*, nota 29.

⁴³ Para o crítico do *Diário do Norte* (19. 2. 1954) que assistiu à estreia do espectáculo, este quadro final do terceiro acto, recortado por dramáticos momentos de silêncio, revelava «com mais grandeza o artista plástico. (...) Rembrandt, o pintor flamengo, [parecia] estar ali presente num deslumbramento».

jovem Príncipe que amara (pp. 326-327⁴⁴), perante o público e o Coro que, na sua última e plangente intervenção, lamenta a cadeia de catástrofes que acabara de se abater sobre a casa real de Tebas.

Esta última personagem – o Coro – oferece-nos, embora não tão marcadamente, a derradeira das liberdades da glosa de António Pedro.

Ainda que Artemísia (p. 291) e, depois, o Encenador (p. 304) afirmem que o Coro, constituído não por quinze mas por três Velhos de Tebas, não tem importância para a acção da peça, limitando-se apenas a comentá-la, o que se constata é que, à semelhança do original grego que comprova a consagrada asserção aristotélica⁴⁵, ele é uma personagem que participa coerente e activamente no entrecho dramático. Dialoga, opina, aconselha e recrimina e tem ainda intervenções de conjunto que, *grosso modo*, correspondem tematicamente a quase todas as odes corais sofocianas⁴⁶. Dissemos quase todas, uma vez que o 5.º estásimo (vv. 1115-1154) é ignorado, enquanto o 2.º (vv. 582-625), que trata o motivo da maldição hereditária, é

⁴⁴ Vide, em Júlio Gago (coord.), *Dalila Rocha. Homenagem no 45.º aniversário da sua estreia e do 1.º espectáculo do TEP* (Porto 1998: 9), a reprodução fotográfica desta memorável cena protagonizada por Dalila Rocha, na reposição da peça, em 16.11.1956. Ao confiar o papel de Artemísia a esta “estrela” do TEP, que na 1.ª encenação desta tragédia (1954; cf. *supra*, p. 271 e nota 20) dera voz à personagem Antígona, não estaria António Pedro a sublinhar a enorme importância dramática que atribuía a este quadro?

⁴⁵ *Poética* 1456 a 25-27: Καὶ τὸν ξορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ’ ὥσπερ Σωφοκλεῖ (o Coro deve ser considerado como um dos actores, ser uma parte do todo e participar na acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles). Horácio, alguns séculos depois, expende opinião idêntica (*A. P.* 193-195).

⁴⁶ Para o estudo do Coro sofociano, vide R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles’ Tragedies* (Oxford 1980) 85-137; C. P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus* (Iowa City 1987) 81-97; e M. O. Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofociana*, 2.ª ed. (Coimbra 1987) 35-53.

substituído pelo diálogo “meta-teatral” sobre o destino, por nós há pouco analisado⁴⁷. Os restantes quatro cantos líricos, livremente decalcados, emergem no texto de António Pedro que apresenta o mesmo e verosímil pendor reflexivo, de acordo, aliás, com a provectividade dos membros do Coro: o párodo (vv. 100-162) onde se exulta pela paz alcançada com a vitória sobre Polinices (cf. pp. 273-275); o canto que celebra as superiores capacidades do Homem capaz de se organizar em sociedade (vv. 332-375)⁴⁸; a “ode do amor” e do seu irresistível poder (vv. 781-801 ~ pp. 321-323); e, por último, o 4.º estásimo (vv. 944-987) que ilustra o caso de Antígona com o de outras figuras míticas (cf. pp. 327-328⁴⁹).

Livremente diferentes, nos textos corais do dramaturgo português, são, no entanto, a linguagem, o ritmo e o estilo que austeramente asseguram a funcionalidade da actuação desta personagem colectiva, num teatro que se pretendia renovado. Do prosaénio, que substitui a orquestra grega, os Velhos, em toada cantante, dizem breves trechos, constituídos por frases curtas, aqui e ali encadeadas, que trazem à memória ora a *antilabe* ora a esticomitia gregas⁵⁰. Servindo-se ainda da repetição, que por vezes assume a forma de refrão, da simetria, da comparação e da imagem, e também

⁴⁷ Cf. *supra*, pp. 278-279 e nota 38.

⁴⁸ O 1.º estásimo sofocliano distribui-se, na peça portuguesa, por duas distintas intervenções corais (pp. 278-279 e 284-286). Ao texto de António Pedro, que celebra também a superioridade do homem «capaz do sonho, da poesia e da música» e de «inventar os códigos e as leis», falta, contudo, o desenvolvimento das ideias contidas na 2.ª antístrofe (vv. 365-375), fundamentais para a exegese da peça sofocliana. A este propósito, *vide* M. H. Rocha Pereira, *Sófocles. Antígona*, 5.ª ed. (Coimbra 1998) 24 sqq. e toda a bibliografia aí citada, que sistematiza as várias interpretações desta ode.

⁴⁹ No texto do dramaturgo português, a comparação, que se repete como um refrão, faz-se apenas com «Níobe, filha de Tântalo, à roda de quem as pedras cresceram como a hera» (p. 327).

⁵⁰ A este propósito, veja-se o desempenho do Coro, nas pp. 321-323.

de um ritmo basicamente ternário, com variações binárias, estes textos são dramaticamente impressionantes⁵¹.

O Coro deste “palimpsesto” de António Pedro é, assim, inquestionavelmente, uma personagem participante, como em Sófocles, que comenta dialecticamente a acção e a vida humana⁵². Faltou-lhe apenas a condenação (aqui transferida para Tirésias⁵³) da actuação desmedidamente obstinada do tirano Creonte que, ao longo daquela «batalha de orgulho», impediu, de forma iníqua, que Antígona livremente cumprisse uma lei eterna, superior à dos homens, «superior às circunstâncias em que os homens fazem certas leis» (pp. 260-261).

* * *

Liberdades de uma glosa, na construção livre e renovada de uma «tragédia da liberdade», em tempos de repressão e de censura. “Eles” certamente não sabiam que “máscara grega”, como diria António Gedeão, era sonho, o sonho que comanda a vida e «que sempre que um homem sonha o mundo pula e avança»⁵⁴.

Vinte anos antes do 25 de Abril de 1974, António Pedro e todos os que com ele cúmplicemente participaram na representação da *glosa nova da Antígona de Sófocles* viveram, então, por momentos, o sonho do...

*...dia inicial inteiro e limpo
onde emergimos da noite e do silêncio
e livres habitamos a substância do tempo*⁵⁵.

⁵¹ Como exemplo, *vide* as intervenções corais das pp. 273-275 e, sobretudo, 284-286.

⁵² Cf. Urbano Tavares Rodrigues (Lisboa 1961) 153.

⁵³ Cf. pp. 329-330.

⁵⁴ António Gedeão, *Poemas escolhidos* (Lisboa 1996) 14-16.

⁵⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, “25 de Abril”, *Obra Poética III* (Lisboa 1991) 195.

A Actualidade do Direito Romano

A. SANTOS JUSTO

Fac. de Direito — Coimbra

Nesta época em que constantemente se fala de crise da cultura ocidental; em que os livros rapidamente envelhecem e por toda a parte se presta culto ao artificial; em que as virtudes e os valores deixaram de constituir a bússola e o naufrágio se pressente; em que se fala do antigo e do moderno como se fossem dois mundos indiferentes e opostos; nesta época em que o homem se vem degradando à dimensão de simples número ou máquina sem dignidade, importa fazer renascer a cultura clássica que nos ensina que só as regras do espírito, as forças morais e as verdades tradicionais podem governar a nossa vida e evitar a catástrofe.

Olhemos para Roma, porque ainda tem muito para ensinar: na recusa de protagonismos individuais a que a ambição e a vaidade pessoal nos podem conduzir; na *humanitas* com que orientou a sua política expansionista não para a crueldade, o extermínio e a destruição de povos e cidades, mas para a sua incorporação no Império Romano à sombra da paz, da ordem e da autoridade que fizeram de Roma a senhora do mundo; na obediência com que a República floresce; na concórdia que é tão fácil quando há um

interesse comum que se chama Roma¹; na amizade, sem a qual a vida não é possível²; no cuidado, no escrúpulo, que impede o homem romano de prejudicar os outros; na concepção de liberdade como *res inestimabilis*³ que faz de cada romano um prudente legislador da sua própria conduta; na educação, que enobrece; e na cultura, que dignifica. Numa palavra: os Romanos não construíram Roma só para si; por isso equivoca-se quem pense que a sua morte política significa o perecimento da essência romana.

Falar de Roma é não esquecer tudo isto!

Cumpre-me, porém, a tarefa de vos falar do seu Direito, dessa verdadeira pedra angular que caracteriza a nossa civilização, fruto do génio romano magistralmente representado pelo *iurisprudens* que a *civitas* considera *princeps*⁴ e em cuja casa reconhece o seu *oraculum*⁵.

Roma caiu politicamente em 476, mas o Direito Romano sobreviveu, nunca deixou de se aplicar e hoje constitui o travejamento dos direitos europeus. Em relação ao nosso direito, ficamos com as palavras do Prof. MENEZES CORDEIRO: "O Direito Civil português é o Direito Romano actual"⁶.

Perguntar-se-á: porquê?

A resposta é simples: porque "*hominum causa omne ius constitutum sit*", sintetizou lapidarmente HERMOGENIANUS⁷. Efectivamente, o direito refere-se à vida, tem uma dimensão essencialmente concreta que o afasta do pensamento teórico ou

¹ Vid. CICERO, *De re publ.* 1. 32. 49.

² Vid. CICERO, *Laelius* 23. 86.

³ Cf. Digesto (*Corpus Iuris Civilis*) 50. 17. 106.

⁴ Vid. CICERO, *De fin.* 1. 4. 12.

⁵ Vid. CICERO, *De orat.* 1. 45. 200.

⁶ Vid. António MENEZES CORDEIRO, *Teoria Geral do Direito Civil. Relatório na separata da Revista da Faculdade de Direito de Lisboa* (1988) 37.

⁷ Cf. Digesto 1. 5. 2.

especulativo que, nos tempos modernos, construiu sistemas através duma lógica admirável, mas afastados do pulsar da vida e, por isso, incapazes de a servir. Se, como já foi dito, a *iurisprudentia* romana se tivesse dedicado à ginástica intelectual da dialéctica, teria há muito perecido em discussões esterilizantes. Os *iurisprudentes* romanos fizeram ciência para a prática e não ciência para a ciência.

Há, na longa marcha do Direito Romano, um serpentear por caminhos erçados de dificuldades. Por falta de cultura jurídica, vulgarizou-se nos direitos germânicos, cujos códigos constituem, mesmo assim, verdadeiros repositórios do Direito Romano. Depois, renascido em Bolonha no século XII, chegou no século seguinte a Portugal, onde rapidamente se impôs como um direito superior. Contribuiu poderosamente para o reforço do poder régio que iria preparar a construção do Estado moderno; permitiu que o nosso direito progredisse e se modernizasse, abandonando soluções primitivas e substituindo o empirismo tabeliônico pela dimensão científica; transmitiu ao Direito Canónico a técnica e a ciência que o elevaram a elemento constitutivo do *ius commune*; construiu a base da formação jurídica que as Universidades (como a nossa) ministravam aos juristas a quem a sociedade deve o aperfeiçoamento das suas instituições; enfim, proporcionou a criação dum espírito jurídico comum que, ao lado da Filosofia e da Religião, edificou a Europa.

Entretanto, resistiu aos ventos hostis do racionalíssimo renascentista que ora se propunha filtrá-lo pela *ratio* ora defendia o seu abandono, substituindo-o pelo estudo do Direito Natural. A atitude romanista impôs-se e o Direito Romano, estudado por BÁRTOLO e seus discípulos, continuou entre nós nos tribunais e na Universidade: o *mos gallicus*, que se propôs recuperar o Direito Romano clássico, produziu mais flores do que frutos: o seu programa de construção dum direito erudito não atraiu a prática forense. Porém, as sementes foram lançadas e germinaram, mais tarde, com o Iluminismo. A hostilidade renascentista foi recuperada. Todavia, tinha surgido na Alemanha,

onde o Direito Romano foi acolhido no século XVI, a corrente do *usus modernus pandectarum* que, vocacionada para o actual, filtrou o *Ius Romanum*; e as suas normas, princípios e instituições, que a erosão do tempo não eliminou, foram reafirmadas, passaram a integrar os sistemas de Direito Natural e constituíram os materiais com que foram construídos os nossos códigos. Assim se explica que o Direito Romano constitua a maior parte quer do Direito Natural quer do Direito Civil dos países europeus e latino-americanos.

Curiosamente, que ficou dos direitos dos invasores germânicos e árabes?

Muito pouco! Os ordálios ou juízos de Deus não resistiram ao princípio romano *in dubio pro reo*; a *morgengabe* sucumbiu perante o dote; a posse de um ano e dia, oriunda do direito franco, não conseguiu impor-se; e só a *terça* do direito muçulmano sobreviveu até 1910.

Extraordinário contraste este, que o Direito Romano nos oferece: quase tudo o que tivemos e continuamos a ter pertence-lhe! Eis a lição admirável dos jurisconsultos romanos que edificaram o *Ius Romanum* sobre regras e princípios jurídicos que permitem a CELSUS definir elegantemente o *ius* como "*ars boni et aequi*"⁸.

Referiremos apenas alguns dos muitos princípios consagrados no Direito Português:

1. *Iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuendi*⁹. Jamais alguém foi capaz de nos dar uma definição tão completa de justiça. A relação entre a *iustitia* e o *ius* é íntima: aquela surge-nos como o *constitutivum* ontológico do jurídico; este (o *ius*) cumpre a função de realizar a *iustitia*. Mais: o *ius suum cuique tribuere* implica

⁸ Cf. Digesto 1. 1. lpr.

⁹ Cf. Digesto 1. 1. 10pr.

o reconhecimento do homem enquanto elemento que constrói, integra e participa na sociedade; por isso, não haverá *iustitia* se a cada um não for reconhecido o direito de participar e de afirmar a sua dignidade. O mesmo nos diz o conhecido brocardo *ubi societas, ibi ius*: não há sociedade sem direito! Todavia, os homens não podem viver isoladamente, porque são animais políticos e não basta uma qualquer *societas*: é necessária uma sociedade onde haja a verdadeira *pax* que constitui um *opus iustitiae*.

2. *Iuris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere*¹⁰. Estamos perante a essência da juridicidade. O primeiro princípio, que é o mais importante, expressa a ligação íntima entre a Moral e o Direito: os princípios nucleares daquela são o fundamento deste. O segundo destaca a dimensão social, contrapondo ao egoísmo a solidariedade e o respeito pelas *res* alheias. O último, que constitui um corolário dos anteriores, traduz mais especificamente a ideia de justiça.
3. *Iura non in singulas personas, sed generaliter constituuntur*¹¹. Deste princípio decorre que as normas jurídicas devem ser gerais, ou seja, dirigir-se a uma categoria abstracta de pessoas e não a uma ou a uma pluralidade de pessoas determinadas no momento da sua elaboração. Trata-se duma exigência da justiça, porque o princípio da igualdade postula que as normas devem tratar igualmente os que se encontrem na mesma situação. O nosso Código Civil¹² e a Constituição Portuguesa¹³ não deixaram de consagrar expressamente esta característica.

¹⁰ Cf. Digesto 1. 1. 10. 1.

¹¹ Cf. Digesto 1. 3. 8.

¹² Cf. art.º 1.º, n.º 2 do Código Civil.

¹³ Cf. art.º 18.º, n.º 3 da Constituição Política

4. *Libertas inaestimabilis res est.*¹⁴ Estamos perante um valor que os Romanos prezaram como nenhum outro povo. Ser livre, em Roma, é saber querer menos do que é autorizado, actuar aquém do permitido. Por isso, os jurisconsultos defenderam a *libertas* elaborando formas jurídicas a que os homens deviam sujeitar os negócios de cujas consequências era necessário adverti-los. Sucedeu com a *mancipatio* e a *in iure cessio* na transferências das coisas mais importantes (*res Mancipi*) e sucede hoje com a exigência de escritura pública na alienação de coisas imóveis¹⁵. É ainda a *libertas* que hoje inspira a preferência pelas reacções criminais não detentivas, falando-se da obrigação de o legislador enriquecer, até ao limite possível, a panóplia das alternativas à prisão. Entretanto, proíbe-se a prisão perpétua e de duração ilimitada ou indefinida¹⁶.
5. *Iure naturae aequum est neminem cum alterius detrimento et iniuria fieri locupletationem*¹⁷. É uma consequência do *officium* que recomenda a um cidadão que seja cuidadoso, escrupuloso e amigo e, portanto, não prejudique os outros. Este princípio está também consagrado no nosso direito¹⁸ e a ele devemos recorrer sempre que, esgotados todos os recursos, subsista o enriquecimento de alguém, sem causa justificativa, à custa de outrem¹⁹. Constituiu, portanto, uma porta sempre aberta à justiça que, como vimos, manda atribuir a cada um o que é seu e não o que é alheio.

¹⁴ Cf. Digesto 50. 17. 106.

¹⁵ Cf. art.ºs 875.º e 947.º, n.º 1 do Código Civil.

¹⁶ Cf. art.º 30.º, n.º 1 da Constituição Portuguesa.

¹⁷ Cf. Digesto 50. 17.206.

¹⁸ Cf. art.º 473.º do Código Civil.

¹⁹ Cf. art.º 474.º do Código Civil.

6. *Non omne quod licet honestum est*²⁰. É uma advertência de que, embora a Moral (na nossa opinião) constitua o fundamento do Direito, não deixa de ter o seu campo próprio: nem todas as normas morais são jurídicas e há normas jurídicas moralmente indiferentes e mesmo contrárias à moral: *V. g.*, é indiferente à Moral que o automobilista circule pela direita ou pela esquerda; e contraria-a um contrato de sociedade que determine a igual distribuição dos lucros pelos sócios, quando, na prática, uns trabalharam com inexcedível dedicação, enquanto outros se limitaram a cumprir o horário fixado.
7. *Scire leges non hoc est verba earum tenere, sed vim ac potestatem*²¹. Interpretar é desvelar, descobrir o *ius*. É mais uma grande lição que o pensamento jurídico romano nos oferece, contrária à atitude epistemológica positivista que, consagrada na Escola da Exegese, palco do positivismo legalista, ainda persiste em alguma doutrina e nos códigos civis como o nosso, para o qual “não pode ser considerado pelo intérprete o pensamento legislativo que não tenha na letra da lei um mínimo de correspondência verbal, ainda que imperfeitamente expresso”²². Estamos perante uma doutrina hoje superada ou em vias de superação por um entendimento que vê no direito um produto cultural duma sociedade que o legislador tão-só representa e atribui ao juiz a função superior de administrar a justiça. A *iurisprudentia* romana não confunde o *ius* com a *lex*. Esta, que aliás é escassa, não constitui o seu princípio nem o seu fim: deve obediência

²⁰ Cf. Digesto 50. 17. 144.

²¹ Cf. Digesto 1. 3. 17.

²² Cf. art.º 9.º, n.º 2 do Código Civil.

ao *ius*; por isso, o problema da *lex iniusta* tem uma solução fácil: não se aplica, porque não é direito.

8. *Inaudita causa quemquam damnari aequitatis ratio patitur*²³. É mais um princípio consagrado no nosso direito²⁴ e traduz a ideia de que é injusto julgar e condenar quem não pode defender-se.
9. *Favorabiliores rei potius quam actores habentur*²⁵. A posição do demandado deve ser mais favorável do que a do demandante. Daqui deriva, v. g., o princípio de que o *onus* da prova recai sobre quem invoca um direito, também consagrado entre nós²⁶.
10. *Interpretatione legum poenae molliendae sunt potius quam asperendae*²⁷. Trata-se dum princípio hoje constitucionalmente consagrado, por força do qual devemos aplicar a um arguido a lei penal mais favorável²⁸.

Vimos apenas alguns dos muitos princípios que regeram o Direito Romano e vigoram no direito Português. Se descermos, agora, aos institutos que esses princípios vivificam e orientam, que observaremos?

Seleccionamos dois exemplos que permitem responder:

1. *A fides*, que implica a confiança dum homem na lealdade e na probidade de outro e, portanto, a submissão a alguém de que se espera uma conduta pautada por critérios morais do bom e do honesto, está na base de contratos como a fidúcia, o comodato, o mandato, a doação e a gestão de

²³ Cf. Digesto 48. 17. 1pr.

²⁴ Cf. art.º 333.º do Código de Processo Penal.

²⁵ Cf. Digesto 50. 17. 125.

²⁶ Cf. art.º 342.º do Código Civil.

²⁷ Cf. Digesto 48. 19. 42.

²⁸ Cf. art.º 29.º, n.º 4 da Constituição política.

negócios. Na fidúcia, alguém transfere a propriedade duma *res* para garantir uma dívida ao credor e confia que, depois de satisfeita, essa *res* lhe seja restituída. No comodato, o proprietário duma coisa entrega-a a outra pessoa para a utilizar gratuitamente e confia na utilização normal e na restituição. No mandato, encarrega-se alguém de realizar determinada actividade e confia-se no seu bom desempenho. Na doação, transfere-se a propriedade duma coisa sem preço e confia-se na gratidão do donatário; na gestão de negócios, para evitar que uma coisa alheia se perca, alguém decide assumir a sua gestão e confia na posterior aprovação ou ratificação do dono. Em todos estes contratos vemos a *fides*, mas também a *amicitia*, e, por isso, talvez agora compreendamos melhor CÍCERO quando diz que é tão necessária como o fogo, a água e o pão, pois "*sine amicitia vitam esse nullam*"²⁹

2. A *diligentia* moral determina que não basta ter poderes: é necessário exercê-los. Por isso, não basta a propriedade dum *fundus*: é preciso cultivá-lo. A propriedade não se define como um *dominium* inerte, mas que deve ser activado. Se o *dominus* não actua, arrisca-se a perdê-la. E o expediente que combate a inactividade é a posse que, como alguém referiu, é a propriedade que se vai fazendo.

Pois bem: exceptuando a fidúcia, todos os restantes contratos, a propriedade e a posse constituem institutos e instituições fundamentais do Direito Português que praticamente se limitou a imitar o Direito Romano.

Referimos a *fides*, a *amicitia* e o *officium*. Juntemos-lhe a *pietas* (a devoção para com os pais, a pátria e os deuses), a *humanitas* (com a benignidade, a clemência e o perdão), a *gravitas* e a *constantia*

²⁹ Vid. CÍCERO, *Laelius* 23. 86.

(que mandam conservar religiosamente o ensino, as leis e instituições dos *maiores*), a *bonitas* (o viver honesto próprio do *vir bonus* que ama o *ius* e a *iustitia*), a *veritas* (que dirige a vontade), a *auctoritas* (ou sentimento de acatamento e de fidelidade) e a *prudentia* (que caracteriza o saber agir) e aí temos os princípios humanistas enraizados num mundo de crenças, de sentimentos, de impulsos e de necessidades, políticas, económicas e de outra espécie, de que se alimenta o *Ius Romanum*.

É por tudo isto que o Direito Romano continua entre nós, sem que as suas possibilidades se possam considerar esgotadas: há sempre uma lição que, se não evita, permite compreender o erro; que apoia e sugere a reforma.

No fundo, a nossa civilização alimenta-se do que esquece, do que ignora e do que nega.

Ainda bem!

Ecos do episódio de Niso e Euríalo na *Chauleida* de Diogo Paiva de Andrade

ANTÓNIO ANDRADE
Universidade de Aveiro

Da vida à morte vai a distância de um momento. Da morte à vida pode o passo não ser mais longo. São as duas faces inseparáveis da realidade; por isso, tudo o que é humano ou ao homem se refere caminha de uma para a outra, da vida para a morte, ou da morte para a vida.¹

Diogo de Paiva de Andrade (Lisboa, 1576; Almada, 1660), para além da sua obra em português, onde assume especial relevo o tratado de filosofia moral *Casamento Perfeito*, saído a lume em 1630, deixou-nos um valioso legado enquanto poeta novilatino. A sua obra mais significativa é, sem dúvida, o poema épico intitulado *Chauleidos libri duodecim. Canitur memoranda Chaulensis urbis propugnatio, et celebris Victoria Lusitanorum aduersus copias Inizae Maluci* - ‘Os doze livros da Chauleida. Canta-se a memorável defesa da cidade de Chaul e a célebre vitória dos Portugueses contra as tropas de

¹ Carlos Ascenso André, “Morte e vida na *Eneida*”: Walter de Medeiros *et alii*, *A Eneida em contraluz* (Coimbra 1992) 26.

Inizamaluco².’ A edição *princeps* deste poema teve lugar no ano de 1628, em Lisboa. Mais tarde, em 1745, voltaria a ser editado juntamente com a maior parte das suas obras em latim, integrado no terceiro volume do *Corpus Poetarum Lusitanorum*, da responsabilidade de António dos Reis.

O poema épico de Paiva de Andrade serve-se de factos históricos contemporâneos como base da sua narração. O próprio título do poema alude a um cerco da praça forte de Chaul, na Índia, e à memorável vitória dos Portugueses sitiados pelas tropas inimigas de Inizamaluco. Desde que, no início do século XIX, o dicionarista bibliográfico Inocêncio Francisco da Silva referiu que o assunto da *Chauleida* era o famoso cerco de Chaul de 1570/1571, assumiu-se a sua afirmação como um dado assente até aos nossos dias. No entanto, o argumento da *Chauleida* evidencia, quer ao nível das figuras intervenientes quer da própria matéria narrativa, uma relação estreita com o cerco de Chaul de 1593/1594, ocorrido cerca de vinte e dois anos mais tarde, sob o vice-reinado de Matias de Albuquerque. Aliás, o próprio pai de Paiva de Andrade, Francisco de Andrade, cronista-mor do reino desde Junho de 1593, redigiu, por ordem de Filipe II, uma crónica com o objectivo de relatar os «*Comentários da milagrosa vitória, que, no ano atrás passado de 1594, os portugueses [...] houveram do poderoso exército do Inizamaluco na tomada e expugnação do môrro de Chaúl*»³. Paiva de Andrade teve seguramente conhecimento destes *Comentários* escritos pelo pai, em 1595, para serem enviados para a cúria romana, a partir de onde teriam divulgação internacional. Com efeito, um confronto, ainda que sumário, dos acontecimentos relatados nos *Comentários* e na

² Trata-se do sultão de Ahmadnagar, Nizam Shah, designado pelos Portugueses como Inizamaluco. Paiva de Andrade usa a forma Inizamaluco ou simplesmente Iniza.

³ Francisco de Andrade, *Comentários da vitória de Chaúl* [...], prefaciado e anotado por Jorge Faro (Lisboa 1945).

Chauleida revela muitos pontos comuns – personagens, linhas de acção fundamentais, semelhança de determinados episódios, coincidência de pormenores descritivos, e vem provar que Diogo Paiva de Andrade utilizou os *Comentários* do cerco de Chaul de 1593/1594 como fonte privilegiada para arquitectar a estrutura narrativa do seu poema épico.

Se a epopeia de Paiva de Andrade aproveita (embora não o faça, como é evidente, de uma forma linear) uma temática histórica contemporânea, um cerco a uma praça forte portuguesa, na Índia, não nos podemos esquecer de que a epopeia está escrita na língua do Lácio e muito deve, em geral, à tradição épica greco-latina e, em particular, à epopeia virgiliana.

Pretendemos, de seguida, fundamentar e evidenciar a relação existente entre os dois poemas épicos, centrando, porém, a nossa análise especificamente no confronto entre dois episódios: o célebre episódio de Niso e Euríalo, que domina o livro IX da *Eneida* e o episódio de Doreu e Crome da *Chauleida* (livros VIII e IX). Antes de mais, julgamos imprescindível traçar aqui, de uma forma sintética, as linhas fundamentais de cada um dos episódios.

A missão de Niso e Euríalo assume-se como elemento nuclear do livro IX da epopeia virgiliana. No decorrer da ausência de Eneias, que tinha ido solicitar a ajuda de Evandro para a sua causa, Turno põe cerco à fortaleza dos Troianos e prepara-se para lançar um violento ataque. Niso e Euríalo, dois jovens troianos para quem *amor unus erat*, engendram um plano para sair furtivamente da fortaleza, ultrapassar as linhas inimigas e, assim, avisar Eneias da situação crítica em que se encontravam. A missão tem a aprovação do comando troiano e é posta em prática. A acção de Niso e Euríalo, porém, não chega a ser concluída, pois os dois jovens, vítimas da sua sede de glória, são surpreendidos pelo inimigo, acabando por ser mortos às mãos dos Rútulos.

No poema épico de Paiva de Andrade, Doreu e Crome, igualmente dois jovens, urdem um plano para vencer o exército luso, que, apesar de sitiado pelas forças inimigas, defendia valorosamente a fortaleza de Chaul, a ferro e fogo, das incursões inimigas. Os dois jovens soldados dirigem-se até um feiticeiro, Foxeu, e solicitam-lhe um veneno com o qual possam envenenar as fontes dos Lusitanos. Depois de o terem na sua posse, Doreu e Crome passam à execução da sua pérfida missão. Já perto da fortaleza de Chaul interceptam Leonor, a infeliz esposa do desventurado Luís, soldado português morto pelos Dácanos⁴, cujo cadáver tinha ficado no campo de batalha, insepulto. Com efeito, após uma surtida inglória, os Portugueses viram-se obrigados a retirar apressadamente para a fortaleza de Chaul, sofrendo pesadas baixas. Doreu e Crome procuram atentar contra o pudor da infausta jovem, salva *in extremis* por uma patrulha lusa, capitaneada por Álvaro Abranches⁵, que aprisiona os dois inimigos e os conduz para Chaul, onde acabam por ser mortos, por ordem de Cosme de Lafetá⁶, comandante das forças portuguesas.

Um simples confronto entre os dois episódios revela que Paiva de Andrade tinha em mente o famoso passo virgiliano, quando compôs a *Chauleida*, não recriando, todavia, o texto do poeta

⁴ No poema, os inimigos são com frequência apelidados de *Dacani*, que corresponde à raça decanim mencionada por Francisco de Andrade.

⁵ Álvaro de Abranches é o primogénito de D. João de Abranches e trineto de D. Álvaro Vaz de Almada, morto em Alfarrobeira. Cosme de Lafetá pede a sua ajuda para defender Chaul do apertado cerco a que estava sujeita, e D. Álvaro chega a Chaul com uma armada, vindo de Baçaim, em Setembro de 1594. Desempenha um papel importante na conquista da vitória portuguesa.

⁶ Cosme de Lafetá é o comandante das forças portuguesas na tomada do morro de Chaul. Francisco de Andrade, nos *Comentários*, apresenta-o como «general da nossa gente de guerra em tôda a costa do Norte com muitos poderes, que o Viso-Rei lhe dera, um fidalgo de grande ânimo e conselho chamado Cosmo de Lafetar» (p. 21).

mantuano de uma forma servil, como procuraremos demonstrar. Refira-se, a este propósito, que nos relatos históricos do cerco de Chaul por nós consultados não há a mínima referência a acções semelhantes às encetadas por Doreu e Crome ou por Leonor.

Em ambos os episódios, os protagonistas são dois jovens unidos por laços de extremo afecto: Niso e Euríalo, na *Eneida*, Doreu e Crome, na *Chauleida*. No entanto, verificamos que as figuras intervinientes surgem em enquadramento distinto. No passo virgiliano, a afectividade do narrador recai sobre os dois jovens; no episódio da *Chauleida*, temos o inverso, pois os dois jovens pertencem ao campo inimigo. De facto, Niso e Euríalo pertencem ao exército vencedor, os Troianos comandados por Eneias; Doreu e Crome, pelo contrário, formam parte do exército vencido, os Dácanos. Os Troianos encontram-se cercados pelas forças de Turno; os Dácanos, ao invés, põem cerco às forças lusitanas, entrincheiradas na praça forte de Chaul.

Algumas interpretações recentes do episódio virgiliano, em particular a de Steven Farron, sugerem ou baseiam-se inclusivamente no pressuposto da existência de uma relação amorosa entre Niso e Euríalo⁷.

Deste modo, se a natureza da relação que une Niso e Euríalo é, no mínimo, ambígua, o mesmo não pode dizer-se da que existe entre Doreu e Crome. A estes, para além de uma amizade profunda, une-os o próprio sangue, pois são irmãos gémeos. Julgamos bastante verosímil que, por detrás da alteração no tipo de relação entre Doreu e Crome, face ao modelo da *Eneida*, se encontra uma intenção

⁷ Steven Farron, *Vergil's Aeneid: a poem of grief & love* (Leiden-New York-Köln 1993) 1-30; 81-91 e 155-164. Cf. também, ainda que sem o mesmo alcance da interpretação de Steve Farron: William Sadler Bonds, *Joy and desire in the "Aeneid": Stoicism in Vergil's treatment of emotion*. University of Pennsylvania 1978 (tese de doutoramento microfilmada); Antonio La Penna, "Lettura del nono libro dell'*Eneide*": Marcello Gigante, *Lecturae Vergilianae*, 3 (Napoli 1983) 301-340.

deliberada do poeta português de evitar, por completo, as dúvidas que poderiam eventualmente colocar-se sobre o seu carácter homossexual. De facto, a mera insinuação deste tipo de relação nunca poderia ter, seguramente, cabimento nos rígidos padrões morais de Paiva de Andrade.

Vejamos o paralelo entre os seguintes passos⁸:

*His **amor** unus erat **pariterque** in bella ruebant.*

Aen. 9.182

A estes unia-os um só e mútuo amor e, lado a lado, corriam para os combates.

*Forte retropositos castrorum excurrere uallos
nunc Doreo, Cromique datum, quos protulit uno
Chenda parens nixu, caroque alternus ab ortu
creuit **amor**, Martemque **pari** feritate sequuntur.*

Chauleidos 8.54-57

Ora, aconteceu, por acaso, que Doreu e Crome, a quem a mãe Chenda deu à luz em um só parto, percorriam as trincheiras da fortaleza erguidas na retaguarda; um amor mútuo cresceu entre um e outro desde o seu auspicioso nascimento e seguem Marte com igual ardor.

A natureza do amor que une Niso e Euríalo tem sido alvo de múltiplas interpretações desde o amor da glória dos combates até ao amor enquanto sentimento. Virgínia Soares Pereira afirma, com base precisamente neste termo, que «um dos fascínios da Eneida é este

⁸ Para as citações da *Eneida*, seguimos a edição de R. D. Williams, *The Aeneid of Virgil*. Books 7-12 (London 1973); para a *Chauleida*, utilizámos o texto da edição *princeps*: Diogo Paiva de Andrade, *Chauleidos libri duodecim*, Vlyssipone, apud Georgium Rodriguez, 1628.

As traduções dos passos apresentados são de nossa autoria.

deslizar semântico contínuo, esta encruzilhada de sentidos, esta dúvida que sistematicamente corrói o tecido poético.»⁹ Paiva de Andrade também usa a palavra *amor* para assinalar o sentimento que une Doreu e Crome, mas agora trata-se, sem dúvida, de um amor fraternal. Enquanto qualificativo de *amor*, *unus* é substituído por *alternus*, não obstante *uno* aparecer em relação com *nixu*. A união entre os dois jovens está reforçada pelos laços de sangue, e a igual determinação que um e outro demonstram está, desde logo, motivada pelo facto de serem irmãos gémeos. Além disso, retrata-se, em ambos os excertos, o carácter guerreiro dos jovens, e a sua união está reforçada pelo advérbio *pariter*, no poema de Virgílio, e com o adjectivo *pari*, no poema de Paiva de Andrade.

A primeira parte de cada um dos episódios tem uma estrutura muito semelhante. Após uma breve apresentação dos caracteres, verificamos que tanto Niso como Doreu têm um determinado ascendente sobre os seus pares, respectivamente, Euríalo e Crome. Niso e Doreu, imbuídos do furor, são os mentores do arriscado projecto, que expõem aos companheiros:

*Nisus ait: «Dine hunc ardorem mentibus addunt,
Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido?
Aut pugnam aut **aliquid** iamdudum inuadere **magnum**
mens agitat mihi, nec placida contenta quiete est.*

Aen. 9.184-187

Niso diz-lhe: «São os deuses que me infundem este ardor no espírito, Euríalo, ou cada qual faz do seu ardente desejo um deus? O meu espírito impele-me, desde há muito, a entrar em combate ou em algo de grandioso, e não se contenta com a plácida quietude.»

⁹ Virgínia Soares Pereira, “Sementes de frustração na *Eneida*”: Walter de Medeiros *et alii*, *A Eneida em contraluz* (Coimbra 1992) 114.

*Tunc Doreus: «Maior solito mihi perfurit imo
corde Deus, **magnum** has **aliquid** patrasse per umbras
urgeor, aetherios fama ut resonante per axes
reddar Inizaeis decus admirabile fastis.»*

Chauleidos 8.58-61

*Então, Doreu disse: «Uma divindade mais poderosa do que
é habitual enche-me de fúria do fundo do coração; sou
impelido a levar tornar- a cabo, em meio destas trevas, um
feito grandioso, por forma a me uma admirável glória dos
anais de Iniza graças à fama que ressoa pelas alturas do
Éter.»*

Atentemos no facto de haver em ambos os passos um paralelismo evidente ao nível da forma, pelo uso comum do discurso directo e de uma estrutura quase simétrica, e do conteúdo. Niso e Doreu sentem, igualmente, uma certa incompreensão sobre o que os motiva, em última instância, a desejar *aliquid magnum*. Ambos tentam justificar a sua sede de glória como um provável desígnio divino.

Niso e Doreu, depois de enunciarem as condições favoráveis à concretização do seu projecto, procuram solicitar a atenção dos companheiros:

[...] **Percipe** porro

*quid dubitem et **quae** nunc animo **sententia** surgat.*

Aen. 9.190-191

*Ouve, pois, o que medito e que projecto se ergue agora no
meu espírito.*

Percipe quae nostram rapiat **sententia** mentem

Chauleidos 8.65

Atenta no projecto que me arrebatou o espírito

Há uma semelhança indiscutível entre os dois excertos. O pedido de atenção está bem marcado pelo uso do imperativo *Percipe*, na dependência do qual temos, na *Eneida*, duas interrogativas indirectas, e na *Chauleida*, apenas uma. Paiva de Andrade aproveitou muito de perto a segunda interrogativa do poema virgiliano, mantendo o sujeito inalterado (*quae...sententia*), mas substituiu *animo...surgat* por *rapiat...mentem*. Note-se a substituição do termo *animo* por *mentem*. Esta alteração parece não ser inocente, pois acentua o carácter criminoso, porque cerebral e premeditado, do projecto de Doreu. A missão de Niso tem origem no centro das emoções (*animus*); ao invés, a de Doreu, no da razão (*mens*). Além disso, o uso do verbo *rapere* exprime, com mais vigor, a arrebatção de Doreu.

Em seguida, Niso e Doreu explicitam o plano (*Aen.* 9.192-196; *Chauleidos* 8.66-79) e, conscientes dos riscos inerentes à missão, aduzem argumentos no sentido de justificar a sua execução a título individual¹⁰, salvaguardando os amigos de um eventual perigo de morte. Um e outro justificam a não inclusão dos companheiros no projecto com a necessidade de haver alguém que lhes preste, no caso de a missão falhar, as devidas honras fúnebres e dê sepultura ao cadáver:

*Sed si quis (quae multa uides discrimine tali)
si quis in aduersum rapiat casusue deusue,
te superesse uelim, tua uita dignior aetas.
Sic qui me raptum pugna pretioque redemptum
mandet humo, solita aut si qua Fortuna uetabit,
absenti ferat inferias decoretque sepulcro.*

Aen. 9.210-215

¹⁰ A este propósito, veja-se a análise do conceito de heroísmo na acção individual e de grupo Charles Saylor, "Group vs. individual in Vergil *Aeneid* IX", *Latomus* 49 (1990) 88-94.

Mas se algum (como muitas vezes se vê em tal situação), se algum acaso ou algum deus me arrastar para a desgraça, gostaria eu que tu sobrevivesses: a tua idade é mais merecedora de vida. Haja quem, retirando-me do combate ou pagando um resgate, me lance à terra ou, como é habitual, se a Fortuna a tal se opuser, de longe me renda as honras fúnebres e honre com um sepulcro.

*Tu, precor, hic mea fata mane, aut uestigia cauto
peruigil incessu procul obseruare memento,
ut mihi, si laeuae det ius uariabile sortis
oppetere his ausis, **sit qui** lacrimabile soluat
funus, et externo det frigida membra **sepulcro**.*

Chauleidos 8.80-85

Tu, peço-te, aguarda aqui o meu destino ou então, vigilante, lembra-te de observar, de longe, com procedimento cauteloso, os meus passos, para que, se as leis várias de uma sorte adversa me causarem a morte ao empreender tais acções, haja quem me preste as chorosas honras fúnebres e lance os meus enregelados membros em sepultura estrangeira.

A indeterminação do resultado da missão assume uma posição de destaque, que lhe é conferida pelo uso recorrente de proposições condicionais, no modo potencial, e de indefinidos, e também pelo uso de termos que, pelo seu campo semântico, acentuam a incerteza/perigo do projecto (na *Eneida*, *discrimine*, *aduersum*, *casus*, *fortuna*, *absenti*, *sepulcro*, *inferias*; na *Chauleida*, *fata*, *cauto*... *incessu*, *laeuae*...*sortis*, *ius uariabile*, *oppetere*, *lacrimabile*...*funus*, *externo*...*sepulcro*, *frigida membra*). Refira-se, igualmente, o uso comum da relativa de sentido indeterminado introduzida por *sit qui* e a curiosa substituição de *Fortuna* pela perífrase *laeuae*... *ius uariabile sortis*.

A argumentação de Doreu não é tão extensa como a de Niso. Aliás, o diálogo travado entre Doreu e Crome é mais breve - cada um deles intervém apenas uma vez. Na *Eneida*, pelo contrário, Niso e Euríalo tomam a palavra por duas ocasiões. Niso apresenta também uma justificação que não é utilizada por Doreu: a eventual dor da mãe de Euríalo, se lhe sucedesse alguma desgraça (Aen. 8.216-218)¹¹.

A ausência de referência à mãe, na *Chauleida*, visto ser comum a ambos, por serem irmãos, parece indiciar uma certa desumanização dos dois jovens e, por extensão, do próprio inimigo dos Portugueses.

Em resposta, Euríalo e Crome mostram, de igual forma, a sua indignação pelo facto de os companheiros não os incluírem na missão, fazendo apelo às provas de coragem já dadas pela sua estirpe. Os dois declaram estar dispostos a assumir todos os riscos, inclusivamente o da própria morte:

*Mene igitur socium summis adiungere rebus,
Nise, fugis? Solum te in tanta pericula mittam?
Non ita me genitor, bellis adsuetus Opheltes,
Argolicum terrorem inter Troiaequae labores
sublatum erudiit, nec tecum talia gessi
magnanimum Aenean et fata extrema secutus:
est hic, est animus lucis contemptor et istum
qui uita bene credat emi, quo tendis honorem.*

Aen. 9.199-206

Evitas, então, ó Niso, tomar-me por companheiro em tão elevada façanha? Sozinho hei-de lançar-te em tão grande perigo? Não foi assim que o meu pai Ofeltes, acostumado à guerra, me ensinou, ao criar-me por entre o terror de Argos e

¹¹ Para uma análise pormenorizada do relevo da mãe de Euríalo no episódio, cf. Rory B. Egan, “Euryalus’ mother and *Aeneid* 9-12”: Carl Deroux, *Studies in Latin Literature and Roman History*, II (Bruxelles 1980) 157-176.

*os trabalhos de Tróia, nem contigo assim me comportei,
seguindo o magnânimo Eneias e os seus fados extremos. Há,
aqui, há um coração que despreza a luz e que julga poder
pagar com a vida essa glória que buscas.*

*Cromis ad haec: «Mene ad merita, germane, calorem
laudis, et ad solitos patriae uirtutis honores
degenerem argueris? Quo te furor urget euntum
iam sequor, et fato moriens amplexor in omni.»*

Chauleidos 8.85-88

*Crome retorquiu: «Porventura, meu irmão, consideras-me
indigno do ardor da merecida honra e do habitual respeito à
coragem paterna? Para onde o furor te impele a avançar,
sigo-te desde já e, mesmo que pereça em qualquer fatalidade,
estou do teu lado.»*

Depois de Niso ter concebido o plano e aceitado a participação do seu companheiro Euríalo, dirigem-se ambos aos *ductores Teucrum* para pedir a aprovação do projecto (*Aen.* 9.230-313). Os comandantes troianos, sobretudo Ascânio, filho de Eneias, encorajam os dois jovens a efectuar a importante missão da qual dependia o regresso de Eneias e, em última análise, o futuro dos Troianos¹².

Na *Chauleida*, Doreu e Crome também procuram fazer aprovar o seu projecto, ou seja, o envenenamento das fontes dos Portugueses. O plano, porém, não passa pela aprovação dos comandantes militares, à semelhança do episódio de Virgílio, mas do feiticeiro Foxeu, a quem solicitam o tão desejado veneno, condição *sine qua non* para a execução da sua pérfida acção. Foxeu aceita a incumbência e, por

¹² Sobre a estrutura formal do episódio de Niso e Euríalo, cf. Paul Colmant, “L’épisode de Nisus et Euryale ou le poème de l’amitié”, *LEC* 19 (1951) 91-92.

entre cerimónias tenebrosas e invocações infernais, prepara o veneno (*Chauleidos* 8.111-207).

Tal como Niso é o primeiro a tomar a iniciativa e a dirigir-se aos comandantes troianos, assim acontece com Doreu em relação ao feiticeiro. Aletes, *annis grauis atque animi maturus* (9.246), depois de ouvir o plano de Niso e Euríalo, invoca os deuses da pátria; Foxeu, em resposta ao pedido de Doreu e Crome, as divindades infernais. Num caso, temos um ancião; no outro, um feiticeiro. Trata-se sempre de alguém com um estatuto e ascendente especiais.

*Di patrii, quorum semper sub numine Troia est,
non tamen omnino Teucros delere paratis,
cum talis animos iuuenum et tam certa tulistis
pectora.*

Aen. 9.247-250

*Deuses da pátria, sob cuja protecção está sempre Tróia,
não procurais, todavia, destruir por completo os Teucros,
quando destes tal coragem aos nossos jovens e corações tão
intrépidos.*

*Audite o procures Erebi, uulgusque repostum
sedibus umbriferis, tuque o moderator et auctor
mortis inexpletæ [...].*

Chauleidos 8.179-181

*Ouvi, ó divindades do Érebo, ó multidão recolhida aos
lugares sombrios, e tu, ó governante e obreiro da morte
insaciável [...].*

A partir deste momento, o desenvolvimento dos episódios segue caminhos diversos nos dois poemas, embora seja possível traçar, com frequência, um paralelo. Ambas as expedições são nocturnas: tanto Niso e Euríalo como Doreu e Crome viajam encobertos pela escuridão da noite. Como veio provar G. J.

Fitzgerald¹³ há uma oposição simbólica que atravessa todo o episódio de Niso e Euríalo: dia/luz vs. noite/escuridão. A luz é inimiga da missão. A posição de Euríalo é denunciada pelo elmo brilhante de Messapo. Depois de os dois jovens terem chacinado alguns Rútulos, possuídos pelo furor, Niso adverte Euríalo dos perigos do dia que se aproxima, e pede-lhe que continuem a missão a que se tinham proposto:

[...] *breuiter cum talia Nisus*
(*sensit enim nimia caede atque cupidine ferri*)
«*Absistamus*», ait, «*nam lux inimica propinquat.*
Poenarum exhaustum satis est, uia facta per hostis.»
Aen. 9.353-356

[...] *quando em breves palavras (com efeito, sentiu que ele era arrastado em demasia pelo sangue e pelo desejo) Niso diz: «Retiremo-nos, pois a luz inimiga aproxima-se. A nossa vingança foi suficiente, um caminho abre-se por entre os inimigos.»*

Doreu tem um procedimento semelhante em relação a Crome. Alerta-o para os perigos da luz do dia, que está prestes a nascer, e recorda-lhe a necessidade de prosseguir rapidamente a missão até ao fim:

Cum Cromis: «Aetherium, Doreu, clarescere tractum cerno», ait, «et tenuis uigilum sonat aure susurrus; mitte humiles curas, coeptumque absolue, priusquam egregiis ausis ueniens iubar obstet, in istos frontibus infectis animum transferre calores praestiterit.»

Chauleidos 8.520-525

¹³ Cf. G. J. Fitzgerald, “Nisus and Euryalus: a paradigm of futile behavior and the tragedy of youth”: J. Martyn (ed.), *Cicero and Virgil: Studies in Honour of Harold Hunt* (Amsterdam 1972) 123-126.

Quando Crome diz: «Doreu, vejo que a extensão do céu se está a tornar clara e um ténue sussurro dos guardas soa-me ao ouvido; põe de lado os projectos sem importância e termina o que começaste, antes que a estrela da manhã, ao chegar, dificulte a nossa notável ousadia; será melhor transferir a atenção para tais entusiasmos depois de envenenadas as fontes.»

A missão de Niso e Eurialo não chega a ser concluída, pois os dois jovens são surpreendidos por uma patrulha inimiga e, após uma luta feroz, morrem em combate. No momento em que Niso pressente a morte do amigo às mãos de Volscente, revela a sua posição e, em vão, tenta desesperadamente salvar o companheiro:

*Me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum,
o Rutuli! Mea fraus omnis, nihil iste nec ausus
nec potuit; caelum hoc et conscia sidera testor;
tantum infelicem nimium dilexit amicum.*

Aen. 9.427-430

*Fui eu, eu é que o fiz, voltaí contra mim o ferro, ó Rútuos!
Foi meu todo o crime, esse nada ousou nem pôde. O céu e os
astros que nos vêem são minhas testemunhas. Ele apenas quis
demasiado ao infeliz amigo.*

A missão de Doreu e Crome também não é cumprida, pois são capturados por uma patrulha lusitana, capitaneada por Álvaro de Abranches, e levados para Chaul, onde Cosme de Lafetá, comandante das forças portuguesas, os obriga a ingerir o terrível veneno que levavam consigo. Doreu, pouco antes de ser obrigado a tomar o veneno juntamente com o seu irmão gémeo, dirige-se a Cosme e procura, a todo o custo, evitar a morte de Crome. Tal como Niso, profere um apelo desesperado, igualmente vão, jurando ser apenas sua toda a responsabilidade:

[...] *Pestem horrificis ego Phoxeos antris
ipse ego deduxi, uestrasque agitatus in undas
iussa tremenda ducum, Lusaeque pericula flammae
posthabui; sacras tenebras, **et conscia testor
sidera**, nil iuuenem cui fatum in uiscera mittis,
commisisse ultro; me, quanquam indebita uindex
plectat acerba lues.*

Chauleidos 9.37-43

[...] *Fui eu quem trouxe a peste do horrendo antro de
Foxeu e, impelido para as vossas águas, desprezei as ordens
temíveis dos meus chefes e os perigos do fogo luso. Tomo por
testemunhas as sagradas trevas e os astros que nos vêem de
que o jovem a quem introduzes a destruição nas entranhas
nada mais cometeu, e a mim, todavia, que uma cruel e injusta
morte me castigue.*

No poema de Virgílio, a repetição anafórica do pronome pessoal de primeira pessoa *me*, reforçada pela antecipação para o início do verso, e pelo possessivo *mea*, acentua e centra a responsabilidade da acção, por completo, na figura de Niso.

No poema de Paiva de Andrade, encontramos também a repetição do pronome pessoal de primeira pessoa, agora em nominativo – *ego*, o qual surge reforçado pelo enfático *ipse*, na sua segunda ocorrência. No v. 42, aparece, em posição de relevo, logo após a cesura pentemímere, a forma pronominal *me*. A semelhança entre os dois passos vai mais longe e evidencia-se no plano textual através da expressão *et conscia testor sidera*, colocada, no entanto, no hexâmetro, em disposição distinta. Toda a atenção está agora voltada sobre Doreu, que se assume como o único responsável, a fim de ilibar e, assim, salvar o irmão.

O episódio de Doreu e Crome entrecruza-se, através de uma curiosa técnica de espelho, com o de Leonor, a infeliz esposa do

soldado Luís. Leonor sai sorrateiramente de Chaul com a sua aia Marta, para cumprir uma missão específica – encontrar e dar sepultura ao corpo do marido, abandonado no campo de batalha (*Chauleidos* 8.208-363). É interessante verificar que Paiva de Andrade cria um segundo par marcado igualmente pelo afecto. Leonor não obedece ao comandante das forças lusas, que tinha dado ordens para que ninguém saísse de Chaul. Também Niso e Euríalo desrespeitaram as ordens de Eneas de ninguém sair do acampamento troiano durante a sua ausência:

*Namque ita discedens praeceperat optimus armis
Aeneas: si qua interea fortuna fuisset,
neu struere auderent aciem neu credere campo;
castra modo et tutos seruarent aggere muros.
Ergo etsi conferre manum pudor iraque monstrat,
obiciunt portas tamen et praecepta facessunt,
armatique cauis exspectant turribus hostem.*

Aen. 9.40-46

*Pois assim havia ordenado, ao partir, o melhor em armas,
Eneas: se entretanto algum percalço houvesse, que não
ousassem formar o exército nem aventurar-se no campo de
batalha; que velassem apenas pelo acampamento e pelos
muros seguros por trás da trincheira. Por isso, ainda que o
brio e a ira os incitem a combater, todavia, fecham as entradas
e cumprem as ordens e, armados, no interior das torres,
aguardam o inimigo.*

Tal como acontece com Doreu e Crome e Niso e Euríalo, há entre Leonor e a sua aia uma relação de profundo afecto. As duas viajam, de igual modo, de noite, no cumprimento de uma missão. É evidente o paralelo com a acção de Antígona, que desobedece às ordens de Creonte, no intuito de dar sepultura ao corpo do seu querido irmão Polinices. Vejamos a comparação que se estabelece:

*Vtque per Ogygios suboles Adrastia campos,
tristis et Antigone, lacerum Poliniceis amati
corpus ad Ismeni furtim uada caeca ferebant
nocte sub infesta, nec circumfusa pauentes
funera, nec tumidi crudelia iussa Creontis;
sic miserae extincti ploratum corpus ephebi
unanimes plangore uehant.*

Chauleidos 8.346-352

*E assim como a geração de Adrasto e a pobre Antígona,
furtivamente, levavam, através dos campos de Tebas, sob a
perigosa noite, o dilacerado corpo do amado Polinices para as
sombrias águas do Ismeno, sem temer os cadáveres em redor
nem as ordens cruéis do irado Creonte, assim as infelizes
transportam o chorado corpo do jovem morto, com iguais
lamentos.*

Leonor consegue, por fim, depois de uma longa e penosa busca, encontrar o cadáver do marido. Pouco depois, fundem-se as duas linhas de acção. Leonor e a aia são interceptadas por Doreu e Crome, que se encaminhavam para as proximidades de Chaul. Leonor, apesar dos seus esforços, tenta em vão impedir os dois irmãos de despojar o cadáver do marido:

*Ergo ubi sub media Doreus caligine cernit
corporis infausti gemmata monilia, pallam
auro intertextam, fulisque micantia **bullis**
cingula, constrictum socio comitante cadauer
exuere, et secto citius diuellere collo
certat ab insertis monstrata monilia gemmis.*

Chauleidos 8.407-414

*Assim, logo que Doreu distingue, no meio da escuridão, o
colar de pedras preciosas do desventurado corpo, o manto*

entretecido a ouro e o cinturão reluzente com pregaria de ouro, procura despojar o rígido cadáver com a ajuda do seu companheiro e arrancar mais rapidamente do golpeado pescoço os colares postos à vista pelas pedras embutidas.

Eurialo também despoja os Rútulos que chacinou sem glória: apodera-se das fâleras e do boldrié de Ramnes e do elmo de Messapo, que o havia de denunciar:

Euryalus phaleras Rhamnetis et aurea bullis
cingula [...].

Aen. 9.359-360

Tum galeam Messapi habilem cristisque decoram
induit.

Aen. 9.365-366

Paiva de Andrade manteve *bullis* e *cingula* na posição em que se encontravam no poema latino, no final e no início do hexâmetro, respectivamente, mas substituiu *aurea* por *micantia*. A descrição dos despojos é mais pormenorizada na *Chauleida*.

Nos últimos anos, vários estudiosos têm acentuado a complexidade do episódio de Niso e Eurialo e os seus aspectos negativos¹⁴. A chacina que um e outro levam a cabo no campo inimigo, para além de não ser digna de glória, é desnecessária. Niso começa por se referir ao seu projecto como *insidiae* (9.327). Os Rútulos, apesar de indefesos, por se encontrarem sob a influência do vinho e do sono, são massacrados pelos jovens troianos com uma brutalidade impressionante. A designar a matança perpetrada por Eurialo surge expressivamente a palavra *furto* (9.350). Este despoja os cadáveres dos guerreiros, vítimas da sua fúria assassina. O símile do

¹⁴ Cf. a análise de G. Duckworth, “The significance of Nisus and Euryalus for *Aeneid* IX-XII”, *AJPh* 88 (1967) 129-150; e, sobretudo, a de Steven Farron, op. cit., 1-10.

leão faminto a chacinar as ovelhas no redil serve de termo de comparação à carnificina provocada por Niso e Euríalo:

*Impastus ceu plena leo per ouilia turbans
(suadet enim uesana fames) manditque trahitque
molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento.*

Aen. 9.339-341

*Como um faminto leão, movendo-se por entre os repletos
redis (assim solícita a sua louca fome) devora e arrasta o doce
rebanho, mudo de medo; ruge com a sua boca ensanguentada.*

O poeta da *Chauleida* apresenta igualmente um símile que deixa transparecer o carácter indigno e violento da acção de Doreu e Crome, quando estes arrancam o corpo de Luís das mãos de Leonor para o despojarem:

*Vt superlapsam uitulo dum raptor acuto
inuadit lupus ungue bouem, furi ille iacentis
rupta cruentatos agitare per ilia morsus,
alternatque auidae motus feritatis, et uncis
instat anhelantem manibus contingere praedam,
ipsa renitenti praedantem expellere cornu
pugnat, et hinc illinc latus obiectare cruentis
unguibus, et misero subolem circumspicit astu;
sic Doreus laceros prostati corporis artus
crudeli spoliare manu, sic fessa laborat
infandum opposito Leonora repellere furtum
pectore, fallacique tegit sua pignora lapsu.*

Chauleidos 8.415-426

*E assim como, enquanto o lobo voraz ataca com as suas
afiadas garras uma vaca que corre atrás de um vitelo, ele está
louco por abocanhar, banhado em sangue, as rasgadas
ilhargas do animal caído e alterna os movimentos da sua*

insaciável crueldade e persiste em alcançar, com as patas arqueadas, a sua ofegante presa, ela procura repelir o predador com o chifre que resiste e expor o seu flanco, ora de um lado ora de outro, às cruéis garras e, com a sua pobre destreza, observa a sua cria. Assim Doreu se esforça por espoliar, com mão cruel, os dilacerados membros do corpo prostrado; assim a extenuada Leonor se esforça por repelir o abominável furto, opondo-lhe o peito, e cobre o seu penhor com uma enganadora queda.

Steven Farron comprova o paralelismo¹⁵ das intervenções de Niso e Euríalo nos livros V e IX, as quais têm um denominador comum – a sua conduta imoral. Durante os jogos fúnebres do livro V, Niso e Euríalo são protagonistas de um episódio sem glória (5.293-361). Euríalo vence injustamente a prova da corrida, graças à ajuda de Niso, que (*non tamen Euryali, non ille oblitus amorum* - 9.334), depois de uma queda aparatosa, ainda consegue pôr-se diante de Sálvio, impedindo-o de vencer, e assim oferece a vitória ao seu companheiro. A acção de Niso e Euríalo na corrida é desprezível a todos os níveis, tanto no passado como no presente. Este comportamento prenuncia, desde logo, o carácter doloso da actuação de ambos os jovens na incursão nocturna do livro IX.

No mesmo sentido, o episódio de Niso e Euríalo tem sido correlacionado com o de Ulisses e Diomedes, no canto X da *Iliada*¹⁶. Aliás, as próprias palavras de Turno, comandante das forças inimigas, evidenciam a *fraus/dolus* da acção dos jovens Troianos, mesmo antes de ela se cumprir:

¹⁵ Sobre as relações entre o episódio da corrida e o da missão nocturna, cf. Steven Farron, op. cit., 1-14; Barbara Pavlock, op. cit., 213.

¹⁶ Para uma análise pormenorizada das fontes do episódio de Niso e Euríalo e do seu tratamento, cf. Barbara Pavlock, op. cit., *passim*.

*Tenebras et inertia furta
[Palladii caesis summae custodibus arcis]
ne timeant, nec equi caeca condemur in aluo:
luce palam certum est igni circumdare muros.*

Aen. 9.150-153

*As trevas e o inútil roubo do Paládio, mortas as sentinelas
da alta cidadela, não os temam, nem nos esconderemos no
obscuro ventre de um cavalo. À luz do dia, às claras, pretendo
rodear as muralhas com o fogo.*

No entanto, não obstante o carácter negativo da actuação de Niso e Euríalo, que se vislumbra em ambos os episódios, verificamos que é concedido a Euríalo o primeiro prémio na corrida e, ainda mais digno de menção, promete-se fama eterna aos dois jovens. Há, em ambos os episódios virgilianos, uma notória falta de isenção do narrador.

*Fortunati ambo! Si quid mea carmina possunt,
nulla dies umquam memori uos eximet aeuo,
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
accolet imperiumque pater Romanus habebit.*

Aen. 9.446-449

*Afortunados ambos! Se alguma coisa podem os meus
versos, jamais dia algum vos apagará da memória dos tempos,
enquanto a casa de Eneias estiver na imutável rocha do
Capitólio e o pai Romano mantiver o seu poder.*

Farron¹⁷ apresenta uma inovadora e brilhante interpretação do episódio que clarifica a aparente contradição. O amor está no centro do *epos* e é a chave do episódio de Niso e Euríalo. Há um verdadeiro

¹⁷ Para uma síntese crítica das perspectivas de interpretação do episódio, cf. Steven Farron, op. cit., 24-30 e 155-164.

fascínio de Virgílio e da cultura do seu tempo pelo amor romântico, auto-destrutivo, sobretudo, pela sua derradeira manifestação – a morte por amor¹⁸. Quando Niso vê o amante em perigo, esquece a sua importante missão, lança-se para a morte, e acaba por cair sobre o corpo de Euríalo. Compreende-se, deste modo, o relevo dado a este episódio ou a outros similares como o de Eneias e Dido, ou a história de Orfeu/Aristeu, nas *Geórgicas*.

O poeta termina o episódio da corrida, descrevendo Niso como *egregius*, pois o seu *dolus* está justificado pelo amor. Niso e Euríalo são *fortunati ambo*, pois o seu amor, a sua *loving devotion*, nas palavras de Farron, tudo justifica e desculpa, inclusivamente a brutalidade da chacina dos Rútulos. A razão de ser do qualificativo *fortunati* encontra-se, desde logo, justificada pela beleza de Euríalo, acentuada no início de cada episódio, e pelo *amor unus* que os unia.

Como já tivemos ocasião de referir, o amor que existe entre Doreu e Crome tem uma natureza distinta: é um amor fraternal, que não desculpa nem justifica as acções criminosas dos dois irmãos. Podemos, porém, *mutatis mutandis*, encontrar um paralelo no episódio de Leonor, que está motivado pelo amor conjugal. A acção de Leonor realizou-se à revelia das ordens dadas por Cosme de Lafetá. No entanto, em virtude de ter agido por amor ao seu desventurado marido, por quem inclusivamente estava disposta a morrer, a sua ousadia foi-lhe perdoada com as seguintes palavras:

[...] *Fatum, non ius moderator amorem!*

Chauleidos 8.589

[...] *É o fado e não o direito que governa o amor!*

Leonor e a aia surgem para seguir de perto Virgílio. Na impossibilidade (política) de absolver o amor de Doreu e Crome, por

¹⁸ Cf. Steven Farron, op. cit., 14-24.

serem inimigos, cria-se um amor entre os Portugueses, merecedor de perdão. Porque o elemento ‘perdão’ é fundamental na narrativa.

Passemos, por fim, à análise comparativa dos acontecimentos derradeiros de cada um dos episódios.

Ao raiar do dia seguinte, os Rútulos iniciam o assédio ao acampamento troiano; exibem, como troféus, as cabeças de Niso e Euríalo, *uisu miserabile*, espetadas barbaramente em lanças, atrás das quais seguem aos gritos:

*Quin ipsa arrectis (uisu miserabile) in hastis
praefigunt capita et multo clamore sequuntur
Euryali et Nisi.*

Aen. 9.465-467

*Cravam até na ponta de lanças (triste espectáculo) as
próprias cabeças de Niso e Euríalo e seguem-nas em grande
algazarra.*

Ao raiar do dia seguinte, os Portugueses exibem, como troféus, os corpos de Doreu e Crome, que agonizaram violentamente com o seu próprio veneno, e lançam-nos, com desprezo, do alto das muralhas, sobre a multidão que cercava Chaul:

*Tum Lafetar Dacanum fraudem irrisurus, adauctis
plausibus, ad summos exserta cadauera muros
tollere, et aduersis quamprimum ostendere castris
imperat exsultans, dissectaque uindice cultro
proicit in medias cernentum explosa cateruas,
atque ait: «Haec uestro damus, hortamurque rependi
pignora cara duci, dextram hoc mihi foedere iungat
qui tot honorificas in proelia conuocat artes!»*

Chauleidos 9.86-94

*Então Lafetá, para trocar do ardil dos Dácanos, com
acrescidos aplausos, manda, cheio de alegria, erguer os*

cadáveres estendidos ao alto das muralhas e mostrá-los quanto antes ao acampamento inimigo e lança-os com desprezo, retalhados pelo cutelo vingador, para o meio da multidão dos que estavam a observar e diz: «Estes queridos presentes, nós os ofertamos ao vosso chefe e exortamo-lo a que os avalie bem, que junte a sua dextra à minha neste pacto, ele que traz para os combates tantas honrosas habilidades!»

Façamos um último paralelo, por missão. O *miserabile uisu* não existe aqui, em Paiva de Andrade. Não há lugar a piedade ou compaixão; apenas aos aplausos sanguinários. Em Virgílio, triunfou a barbárie, sem glória. A glória é o heroísmo dos que sucumbiram. Aqui, triunfa, do mesmo lado, a pretensa justiça, não havendo lugar à exaltação dos que tombaram.

*Há dois mil anos, Virgílio morreu, profundamente
Profundamente infeliz, mas não desesperado. Tudo é
desordem ao nível do indivíduo, tudo é harmonia ao nível do
universo. Virgílio acreditava que mais longe, para além do éter,
mais tarde, para além do tempo, o sangue e as lágrimas do
infeliz hão-de florir em sóis.*

*Então a morte terá a face da Vida porque ambas terão
a face do Amor.¹⁹*

Um novo dia.

Do lado dos vencidos como do lado dos vencedores a morte só tem uma face.

Da lógica da guerra à guerra sem lógica é um passo... ontem, como hoje.

¹⁹ Walter de Medeiros, “A outra face de Eneias”: Walter de Medeiros *et alii*, *A Eneida em contraluz* (Coimbra 1992) 22.

“Estoicismo cristão” na poesia elegíaca de António Ferreira

MÁRIO HELDER GOMES LUÍS

Universidade de Aveiro

“Morimur ut mortales: uiuimus ut immortales;
morremos como mortais que somos, e vivemos como se
fôramos imortais. Assim o dizia Séneca gentio à Roma
gentia. Vós a isto dizeis que Séneca era um estóico. E não é
mais ser cristão que ser estóico? Séneca não conhecia a
imortalidade da alma; o mais que chegou foi a duvidá-la, e
contudo entendia isto.”¹

*“Elegia se puede llamar cualquier Poema de assunto
triste: pero ya está introduzido que las Elegias se han de
escribir más en Terceto que en otro genero alguno de
composicion: y en esta se escriven tambien materias que no
solo son tristes, mas aun alegres, amorosas, laudatorias,
cartas y satiras: y por esto llamo Elegias a todos los Poemas
que mi Maestro escribió en Tercetos; (...).”*

¹ António Vieira, “Sermão de Quarta-Feira de Cinzas (pregado em Roma na Igreja de Santo António dos Portugueses, no ano de 1672)”: *Sermões*, vol. II (Porto 1959) 187.

É nestes termos que Manuel Faria e Sousa define Elegia nos seus comentários às *Rimas Várias* de Luís de Camões². Tal definição, porém, não é a nosso ver aceitável, dado que o comentador de Camões inclui no género elegíaco todos os poemas escritos em tercetos. É certo que do Renascimento ao Neoclassicismo as elegias eram escritas neste esquema estrófico, mas não podemos aceitar que todos os poemas, só porque escritos em tercetos, sejam considerados elegias.

Assim, se atentarmos no que, a propósito da Elegia I de Garcilaso, escreveu Hayward Keniston, “La Elegía I, Al duque a Alva en la muerte de D. Bernardino de Toledo, su hermano, es propiamente una elegía en el sentido clásico de la palabra, un poema fúnebre.”³, vemos que está aqui muito reduzido o campo temático da elegia: é, na verdade, um “Poema de assunto triste”, mas, mais especificamente ainda, um poema fúnebre.

Com efeito, a elegia era, na sua origem, “en el sentido clásico de la palabra”, um poema fúnebre ou um poema em que se lamentava a morte de alguém. Só depois vamos encontrar um alargamento deste sentido primeiro de elegia e começamos a encontrar elegias de tema amoroso, mitológico, guerreiro, bíblico⁴. Este alargamento de sentido dá-se já na Grécia⁵, onde a elegia “nasceu” e, por alguma razão

² Manuel Faria e Sousa, *Rimas Várias de Luís de Camões* (Lisboa 1972).

³ “La Elegía I”. In: Elias L. Rivers (ed.), *La Poesía de Garcilaso. Ensayos Críticos* (Barcelona 1974) 163-174. A citação é da p. 165.

⁴ Veja-se, a propósito, o que escreve Germán Bleiberg no *Diccionario de literatura española da Revista de Occidente* (Madrid 1952, p. 228): “En su origen, la ‘elegía’ era una composición fúnebre o poema dedicado a la muerte de una persona querida. Este sentido estricto del poema elegíaco fue ampliándose hasta convertirse en ‘lamentación’ por diversas causas: desgracias familiares, derrotas nacionales, llegando a cantar, por último, los desengaños amorosos, o, en su acepción más amplia, la tristeza de ánimo.”

⁵ Sobre a elegia na Grécia Antiga, veja-se o que diz Maria Helena da Rocha Pereira: “O certo é que não era originariamente um canto triste, e estava até muito longe de ser a *flebilis elegeia* dos poetas romanos do século

deconhecida, de poema fúnebre se torna uma forma popular de poesia amorosa. O único elemento comum entre um e outro tipo de elegia é o esquema métrico usado: o dístico elegíaco. Como se dá a passagem de um a outro sentido, é o que podemos explicar usando as palavras de Morton W. Bloomfield: “Love has its ups and downs, and perhaps the term ‘lamentation’ unifies funerals and love affairs.”⁶. Parece, assim, que a elegia vai servir, de um modo geral, para o poeta exprimir as penas do seu coração, o mesmo é dizer, para o poeta se lamentar.

Remete-nos este aspecto para uma outra questão, agora concernente à “estrutura” da elegia e, muito particularmente, da elegia fúnebre: esta é composta por um elogio (da pessoa morta), um

de Augusto. O que chegou até nós de mais antigo é guerreiro: os versos de Calino de Éfeso e Tirteu.

A sua temática pode, no entanto, ser variada: além da guerreira, que parece ser do seu âmbito exclusivo, reveste com frequência uma tonalidade moralista e também pode ser narrativa. Seja, porém, qual for o conteúdo, verificamos sempre, para usar a definição de H. Fränkel, que é ‘seu alvo específico a exortação, ensino e reflexão’.” In: *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol. I: Cultura Grega* (Lisboa 1988) 187-188. A isto podemos contrapor com o que diz Morton W. Bloomfield: “The elegy as a mourning or funeral poem was surely the root of elegies.” : “The elegy and the elegiac mode. Praise and alienation.” In: Barbara Kiefer Lewalski (ed.), *Renaissance genres: Essays on Theory, History and Interpretation* (Harvard 1986) 147-157. A citação foi extraída da p. 154.

Cf., ainda, com as palavras de F. R. Adrados: “Del elogio del muerto puede derivarse fácilmente la parénesis y las consideraciones morales y las generales sobre la vida (...) y si se piensa con O. Weinreich (...) que el lugar propio de la Elegía era precisamente el canto que se entonaba en el banquete fúnebre, en el que existía una mezcla de duelo y de alegría báquica, se explican simultáneamente los motivos más frívolos de la Elegía y el hecho mismo de que fuera el banquete su lugar más común aunque no único, en los siglos posteriores (...)” : *Líricos griegos. Elegíacos y Yambógrafos arcaicos* (Barcelona 1956) xvi sqq. , apud Eduardo Camacho Guizado, *La Elegía funeral en la Poesía Española* (Madrid 1969) 10.

⁶ Artigo citado na nota anterior, p. 150.

lamento (pela morte dessa pessoa) e uma consolação (aos que “cá” ficaram). Segundo alguns autores, e parece-me que com razão, é o lamento a parte central e mais antiga da elegia e, sem dúvida, na elegia fúnebre renascentista ocupa a parte mais importante.

Quando Faria e Sousa classifica como elegia “qualquier Poema de assunto triste” parece estar de acordo com os modernos teorizadores literários, como é o caso do já mencionado Morton Bloomfield, quando dizem que há que distinguir modos de géneros literários⁷. Assim, e no que à elegia diz respeito, considera Bloomfield que há um modo elegíaco que engloba todas as elegias, isto é, o género elegíaco, mas o modo elegíaco engloba ainda uma série de poemas que não são elegias. Se aceitarmos que a elegia é predominantemente um poema fúnebre, temos então uma série de poemas que, porque têm como tema a morte, apresentam características do modo elegíaco apesar de pertencerem a outro género que não o elegíaco; na mesma linha considerar-se-á a elegia fúnebre um subgénero elegíaco.

Sobre a elegia fúnebre diz Camacho Guizado que “... es fundamentalmente social, en el sentido de que revela una actitud humana ante **el otro**. Siempre es un poema ‘a la muerte de’.”⁸ Sendo um poema “a la muerte de” é, como facilmente se pode verificar, um poema de “circunstância”. Note-se, no entanto, que a circunstância é sempre a mesma: a morte, essa “incerta certeza” (no dizer de António Ferreira), que a ninguém poupa.

A elegia fúnebre é fundamentalmente um poema social, mas pode ser também um poema nacional⁹, quando o acontecimento

⁷ Sobre este assunto, vd. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (Coimbra 1986) 385-401.

⁸ Op. cit., p. 22.

⁹ Veja-se, uma vez mais, o que escreve Morton Bloomfield: “The elegiac poem, however, represents a mode, not a genre, and reflects a psychological state rather than a social or historical occasion. The purpose of

lamentado atinge toda a “nação”, toda a colectividade. Neste sentido fala-se igualmente de dois tipos de elegia: uma elegia privada, isto é, aquela em que o poeta lamenta uma desgraça que o atinge apenas a ele; uma elegia heróica, em que o poeta lamenta uma desgraça que atinge toda a colectividade (portanto, também nacional). Estes dois tipos de elegia devem-se a dois factores característicos do Renascimento: um individualismo homocêntrico que motiva a elegia privada¹⁰; e uma consciência de unidade nacional aliada a uma ideia de Império, que motivam a elegia heróica.

António Ferreira escreveu onze elegias, nove das quais foram publicadas por seu filho Miguel Leite Ferreira nos *Poemas Lusitanos*; quanto às outras duas, uma, a elegia “Ao senhor Francisco de Sá de Miranda, aa morte de seu filho Gonçalo Mendez de Sá”, foi publicada pela primeira vez em 1595, com as obras de Sá de Miranda, coligidas por Manoel de Lyra; da outra, a “Elegia a Sílvia”, a primeira edição conhecida data de 1922, no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, publicado por Carolina Michaelis de Vasconcelos¹¹.

Sobre as elegias de Ferreira diz T. F. Earle: “O género de um poema determina não apenas a sua forma, mas também o conteúdo: é um dos códigos que constitui significado nos *Poemas Lusitanos*. Isto é válido para qualquer género que Ferreira tenha tentado, com a única excepção da elegia. O *Livro das Elegias*, como é designado na primeira edição, é uma colecção variada de poemas em tercetos,

the elegiac is the total expression of a personality, whereas the traditional elegy is rather an answer to a social and national need.” Op. cit, p. 156.

¹⁰ Ao falar de individualismo homocêntrico, pretende-se estabelecer uma oposição quer à Idade Média, em que imperava o teocentrismo, quer ao Romantismo em que há individualismo mas que, ao contrário do Renascimento, não é homocêntrico mas egocêntrico.

¹¹ *Estudos Camonianos. I: O Cancioneiro Fernandes Tomás* (Coimbra 1922).

alguns – aqueles que já foram discutidos – à maneira grega, outros genuinamente fúnebres, como o comovente poema a Andrade Caminha pela morte de Maria Pimentel, outros ainda religiosos (a elegia a Sta. Maria Madalena), ou poemas ocasionais, estes semelhantes às cartas.”¹². Destas palavras de Earle podemos inferir a indefinição de temas das elegias de Ferreira (e, de modo geral, do género elegíaco). Assim, António Ferreira escreveu elegias em “estilo grego” (as elegias “A Maio”, “Amor fugido - de Moscho”, “Amor perdido - de Anacreonte” - estas três de tema mitológico- e, ainda, a “Elegia a Sílvia”); a elegia “A Santa Maria Madalena” apresenta tema bíblico; e as elegias “A D. Luís Fernandes de Vasconcelos, vindo da Índia” e “A Afonso de Albuquerque em louvor dos *Comentários*”, que compôs dos grandes feitos de seu pai” que Earle considera “poemas ocasionais” e “semelhantes às cartas”. Deixámos propositadamente para último lugar, já que são estas as que constituem o objecto do presente trabalho, as elegias que o mesmo autor considera “genuinamente fúnebres”: as elegias “A Francisco de Sá de Menezes, na morte do Príncipe D. João, a quem serviu de Aio, e Camareiro-mor”, “Na morte de Diogo de Betancor”, “A Pêro de Andrade Caminha em resposta doutra sua”, e, a já mencionada, “Ao senhor Francisco de Sá de Miranda, aa morte de seu filho Gonçalo Mendez de Sâ”¹³.

Como dissemos atrás, a elegia fúnebre é um poema de circunstância, portanto, e apesar de Earle não o considerar, também estas elegias são poemas de circunstância¹⁴ e as elegias a Sá de

¹² T. F. Earle, *Musa Renascida. A poesia de António Ferreira* (Lisboa Caminho) 205

¹³ Destas elegias, as três primeiras estão publicadas nos *Poemas Lusitanos*, tendo-me servido da edição preparada pelo Prof. Marques Braga (Vol. I, Lisboa 2^a 1957). Para a elegia a Sá de Miranda, servi-me do texto publicado por Adrien Roig na sua tese *António Ferreira. Etudes sur sa vie et son oeuvre. (1528-1569)* (Paris 1970) 35-38.

¹⁴ Cf. Adrien Roig: “Beaucoup de ses [de António Ferreira] poésies ont été des poésies de circonstance: leur sujet même nous permet de les dater.

Menezes, a Andrade Caminha e a Sá de Miranda são também, e ainda, pelas características que as enformam, “semelhantes às cartas”.

Escreve Aguiar e Silva que “O género elegíaco, nos códigos literários instituídos a partir do Renascimento, está semântica e pragmaticamente associado à morte de alguém ou à meditação sobre a natureza precária e ilusória da vida.”¹⁵.

Ao lermos estas quatro elegias fúnebres de António Ferreira verificamos que elas estão motivadas pela circunstância da morte de uma pessoa mas nelas encontramos também uma reflexão “sobre a natureza precária e ilusória da vida”. Tem o poeta consciência da fugacidade da vida e da impotência do homem perante a morte.

Deste modo, um primeiro aspecto que podemos notar é que em todas as elegias Ferreira lamenta uma morte prematura. Na elegia a Sá de Menezes, é logo nos primeiros versos que Ferreira nos diz que o Príncipe D. João morre novo¹⁶ (vv. 10-17):

*Aquela real planta, que crescer
Com tanta fermosura começava,
Prometendo da Terra aos Céus se erguer,
Aquela flor fermosa, que alegrava
Tantos olhos, e almas, que tua mão
Com tanta diligência nos criava,*

Elles portent un double témoignage: d'une part pour l'existence du poète intégré aux événements de son temps, d'autre part pour l'oeuvre inspirée par la réalité de la vie intime associée à l'existence d'êtres chers et à la vie politique du Portugal.”. In: op. cit. , p. 59.

¹⁵ In: op. cit. , p. 398.

¹⁶ Facto, aliás, sobejamente conhecido. Lembremos que D. João morreu dezoito dias antes do nascimento do seu filho, o futuro D. Sebastião que, também ele, morreu prematuramente, contrariando a “profecia” de António Ferreira (elegia a Sá de Menezes, vv. 141-142):

*..., quem da terra
Tarde aos Céus subirá, ...*

*Colheram-ta ante tempo; já no chão
Cortada, e seca, jaz;*

Versos estes em que encontramos clara reminiscência de Garcilaso (Soneto XXV):

*Oh hado esecutivo en mis dolores
como sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste el árbol con manos dañosas,
y esparciste por tierra fruta y flores...*

Os dois poetas apresentam o tópico do “árbol = muerto”, isto é, a planta que cedo é cortada é como o jovem a quem cedo é roubada a vida¹⁷.

Morte prematura teve também Diogo de Bettencourt (amigo de Ferreira), como se pode ver em “à tua verde idade” (elegia a Diogo de Bettencourt, v. 2), ou ainda no soneto XXXII (Livro II): “Quão bem atalhaste à tua verde idade” (v. 9), ao mesmo Diogo de Bettencourt.

Expressiva afigura-se-nos também a elegia a Sá de Miranda (vv. 94-96):

*Leuarlo em nacendo, ou pois que ja
Quiseste que o nós vissemos, quiseras
Que delle nos lograremos mais cà.*

Com efeito, sabemos que o jovem Gonçalo morreu em Ceuta em 1553, com apenas 16 anos.

Na elegia a Andrade Caminha, em que Ferreira lamenta a morte de sua mulher Maria Pimentel, ao mesmo tempo que agradece ao poeta a elegia que este lhe enviara, não encontramos nenhuma

¹⁷ Tópico este que vem já da Antiguidade Clássica. Cf. Henry Bardon: “La fleur, ce bref symbole de vitalité, se charge peu à peu d'un valeur funébre.” : *Le génie latin* (Bruxelles 1963) 218.

referência à pouca idade de Maria Pimentel quando morreu. Sabemos, no entanto, que Ferreira enviuvou três anos passados sobre o casamento, donde nos é fácil concluir também que Maria Pimentel morreu em idade jovem, o que, aliás, é confirmado pelo soneto XI (Livro II), em que Ferreira chora a morte da mulher¹⁸ (vv. 1-4):

*Estas cinzas aqui chorando encerra
(Amor) dua chama, que cá ardeu mais pura
Num peito humano, a que foi tão dura
A Morte, que ante tempo lhe fez guerra.*

Na elegia a Sá de Menezes, Ferreira lamenta a morte do Príncipe D. João, na elegia a Diogo de Bettencourt, lamenta a morte de seu amigo e também poeta, na elegia a Andrade Caminha chora o poeta a morte de sua mulher, e na elegia a Sá de Miranda o poeta lamenta a morte do Jovem Gonçalo Mendes de Sá. As segunda e terceira elegias são nitidamente elegias privadas, uma vez que a circunstância que as motiva apenas atinge o próprio poeta: num caso a morte de um amigo, no outro, a morte da mulher. Quanto às elegias a Sá de Menezes e a Sá de Miranda, poderíamos ser levados a considerá-las elegias heróicas, até porque nelas está implícita uma ideia de aristocracia / Império. No entanto, depois de analisadas, vemos que Ferreira

¹⁸ Ainda a confirmar que Maria Pimentel morreu em verde idade, escreve Andrade Caminha:

*Já desaparecida, e desatados
Tam depressa uns amores tam unidos
Qu'eram um só cuidado dous cuidados!
Aquelles dous espiritos tam vencidos
Um do querer do outro, assi tam cedo
Com tanta dôr, e magoa despedidos!*

São estes versos tirados da "Elegia III" de Andrade Caminha (vv. 37-42). Nesta citação, como nas outras que farei ao longo deste trabalho, uso a obra Pedro de Andrade Caminha, *Poezias Mandadas publicar pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Lisboa, Na officina da mesma Academia, MDCCXCI.

lamenta, sem dúvida, estas duas mortes, mas afigura-se-nos que, acima de tudo, o poeta tenta consolar, no primeiro caso, Francisco de Sá de Menezes, que fora “Aio, e Camareiro-Mor” do Príncipe; no segundo caso, os pais de Gonçalo. Uma vez que estas mortes, mais do que atingirem a nação, atingem quem com eles tinha privado, parece-nos que as devemos classificar igualmente de privadas.

Qualquer morte é, regra geral, chorada: é o luto, é a dor. Na poesia do Renascimento não encontramos já o carpir da Idade Média mas, pelo contrário, sinais de luto muito mais delicados. Como diz Camacho Guizado “La delicadeza y la medida renacentistas reemplazan el realismo medieval.”¹⁹. Veja-se, então, como Ferreira apresenta esses sinais de luto (elegia a Sá de Menezes, vv. 34-51):

*Olha quantos teu mal estão chorando,
Olha o Mundo quão triste, e saudoso
Fica do com que tanto se ia honrando.
Quanto vemos, quão triste, e quão queixoso
Da morte está! mas ah, que inda que seja
Choroso a todos, é a ti mais choroso
Por mais que o mar, a terra, o Céu se veja
Chorar aquele Príncipe, tu mais
Choras, mais o ama tua alma, mais deseja.
Esses suspiros teus, esses teus ais
Tão justos, tão devidos, cá me soam,
Co' som das tristes lágrimas iguais.
As musas de Acipestre se coroam,
E toda árvore triste: deixam louro,
E ao som desse teu pranto o seu entoam.
Suas capelas, seu cabelo de ouro
Arrancam, e desfazem, tu as guias,
Dizendo perdeu o Mundo o seu tesouro.*

¹⁹ Op. cit. , p. 149.

A exemplificar a “delicadeza y la mesura renacentista” temos os vv. 49-51, em que as musas desfazem suas tranças de loiro cabelo, como, aliás, encontramos também na *Elegia I* de Garcilaso:

*A todas las [ninfas] contemplo desparciendo
de su cabello luengo el fino oro
al cual ultraje y daño están haciendo.*

Os tercetos de Ferreira que transcrevemos são significativos ainda a outros níveis: as musas juntam o seu pranto ao de Sá de Miranda, como acontece também na elegia a Diogo de Bettencourt (vv. 13-15):

*Chorarei eu, e chorarão comigo
Musas, Graças, brandura e cortezia,
E tudo o mais, que se nos foi contigo.*

Mas não são só as musas a chorar: a própria natureza comunga da dor sentida por Sá de Menezes: o mar, a terra, o céu, as árvores choram também esta morte. Numa característica renascentista, e que se encontra no pensamento dos filósofos estóicos, parece que a natureza se subjectiviza e exprime os sentimentos de quem sofre.

O Homem chora a morte de alguém que lhe é querido. Deve, porém, “comportarse con estoica indiferencia ante la desgracia”²⁰. Assim os poetas exortavam aqueles que tinham perdido quem amavam a um comportamento estóico. Assim faz Garcilaso, assim faz Ferreira (elegia a Sá de Menezes, vv. 31-33):

*Deixa o pranto, Francisco, torna a ti,
Fala contigo só, vai-te buscando,
Tu a ti mesmo és necessário aqui.*

Sobre este aspecto mais elucidativa parece-nos a elegia a Sá de Miranda em que Ferreira escreve (vv. 34-50):

²⁰ Camacho Guizado, Op. cit. , p. 170.

*Começate já agora ir espantando
Daquella fortaleza com que o pay
Seu nojo cruel foi temperando.
N' alma o sentido soamente, que la vay
A verdadeira dor, mas não se ouuio
De sua boca algum suspiro, ou ay!
De pura dor a triste alma se abrio,
Mas acudio o siso, & a prudencia,
Com que aquelle aluoroço se encubrio.
Acudio à ferida igual paciencia,
Armouse contra a carne logo o sprito,
Esforçado do tempo, & experiencia.
Tanto que o triste caso lhe foi dito,
Co aquelle coração prudente & forte,
Qual em seu rosto veras logo escrito,
Disse: -Sabia que obrigado à morte
O gèrei! - e calou-se.*

Dirige-se Ferreira nestes versos (como aliás, em quase todo o poema) à própria elegia, advertindo-a de que irá encontrar um pai, a quem a morte roubou um filho, comportar-se de um modo “diferente”, isto é, Sá de Miranda, perante a morte do filho, revela o comportamento de um verdadeiro estóico.

Mas o próprio Ferreira é exortado a esse comportamento quando morre Maria Pimentel. Simão da Silveira compõe um soneto exortando Ferreira a reagir à morte da mulher:

*Não reine, António, em ti tal desatino.
Deixa lágrimas vãs, põe fim às dores,
Asserena o semblante, triste, e escuro.

Enche teu peito suave, e peregrino
Doutro desejo mais são, doutros amores,
Com que em ti, sem temer, vivas seguro.*

E o próprio Ferreira, num soneto em resposta a este, confessa o “bem” que lhe fizeram as palavras de D. Simão (vv. 12-14):

*Andou o esprito um tempo peregrino
Buscando entre vãs sombras seus amores,
Tu m'o tornaste agora em bom seguro.*

Também Pero de Andrade Caminha, motivado pela mesma circunstância escreveu uma elegia (a Elegia III, já mencionada na nota 18) a António Ferreira, em que tenta consolá-lo, exortando-o, também, a encarar estoicamente a morte da mulher (vv. 10-21):

*Quizera, em que de mim pouco prezumo,
Tirarte da tristeza a que te ataste,
Inda qu' eu nella todo me consumo.
Poderate lembrar quanto lembraste
Já a este teu amigo em mil tristezas,
De que prudentemente o desviaste.
Poderate lembrar que as asperezas
De qu' um grão sentimento usa c' o a vida,
Non devem de chegar a ser cruezas.
Poderate lembrar como é devida
Á tristeza a prudencia, como sabe
Até no sentimento achar medida.*

Ou ainda nestes versos finais (vv. 115-121):

*Olhos no Ceo porás, na só perfeita
Gloria que sempre vive ond' Alma vive,
Da que cá vês em pó toa desfeita.
A esperança Christam co' isto revive,
Quem entende o que faz nisto descança;
Nesta certeza, António, alegre vive,
Nesta gloria tua pena, a dor amansa.*

Responde Ferreira a Andrade Caminha, agradecendo ao poeta, pois que a sua elegia constituiu para Ferreira um verdadeiro lenitivo (vv. 13-21):

*Quando ua nova luz se pôs diante
Dos meus olhos, qual vem a menham clara,
Rompendo as grossas nuvens de Levante.
Eu digo aquela doce, aquela rara
Melodia do teu verso tão brando,
Cujo suave tom todo ar aclara.
Aquele luz fermosa olhos alçando,
Vi novo dia, e Sol, que com seu raio
A triste noite me ia afugentando.*

A mesma ideia é também expressa nos versos 70-72:

*Vi com tua claridade novo lume,
Abriu-se o Céu todo, e ali vi escrito
Quanto teu douto verso me resume.*

E Ferreira parece corresponder à exortação de Andrade Caminha (vv. 79-83):

*O que o tempo obra ao longe, obre a prudência
Com cedo: (assi me dizes) nisso posto
Faço já a minha dor mais resistência.
Enxugo os olhos, contrafaço o rosto,
O fogo porém dentro lavra, e arde.*

António Ferreira chora a sua Marília (nome poético de Maria Pimentel), “Aquele de mim nunca assaz chorada” (v. 12), a quem, em clara reminiscência petrarquista, alude como sendo o seu sol. Por isso deseja ele próprio morrer para continuar no Além a felicidade daquela “prisão leda” (vv. 85-91):

*Foge-me a morte; mas por mais que tarde,
Esta alma em sua prisão sua hora espera,
Que pois não veio então já me vem tarde.
Quem de aquela ditosa estrela dera
Dos teus tão santos pais, qua ambos ua hora
Juntou nos Céus em mor amor do que era!
Quem se já visse onde Marília mora!*

Acaba Ferreira esta sua elegia com estes versos (vv. 100-109):

*São (me diz) santas obras certa prova
De alma, que este lugar alto deseja.
Deixa lágrimas vãs, a alma renova.
Se me amas (amigo) o amor seja
Conservares lá bem tua vida pura
Té que o Senhor te chame, e eu te veja.
Aquela, qua chamavas fermosura,
Foi sombra vã, tornou-se, o que era, em terra.
Outros mais altos bens de cá procura:
Aos falsos bens do Mundo os olhos cerra.*

em que parece reproduzir palavras que Maria Pimentel lhe ditara do Além. Note-se, ainda, no verso 107 um tópico bíblico que aparece igualmente na elegia de Andrade Caminha (vv. 7-9):

*Desejei de lembrarte como é vento,
Como é pó, com' é nevoa, com' é fumo
A vida vam que dura um só momento.*

Versos estes em que Caminha reflecte também sobre a fugacidade da vida.

Sobre a fugacidade da vida e sobre a impotência do homem perante a morte reflecte ainda António Ferreira, como dissemos já. Diz ele (vv. 70-75):

*A todos está huma ora derradeira
Esperando, ha de vir, & ha de chegar;
O quando, Deos o sabe, & a maneira.
Pois ô que trabalho he sempre esperar
Tão incerta certeza, mas mayor
He della se esquecer, ou descuidar.*

É a essa “ora derradeira”, à “morte cruel” “Que sempre andas roubando o melhor que ha!” (elegia a Sá de Miranda, v. 92), é, ainda, à “comum lei da humana natureza” (elegia a Andrade Caminha, v. 30), que ninguém pode fugir. Isto mesmo diz Ferreira quando, na elegia a Sá de Menezes, escreve (vv. 104-106):

*Que pouquidade o Mundo! vês o Rei
Quão pouco é de outros homens diferente.
Qual já mais se livrou da geral lei?*

Significativos são também estes versos que encontramos na elegia a Diodo de Bettencourt (vv. 37-39):

*Que caminho tão chão, que tal carreira
Ias, meu Betancor, ledos correndo,
Se a morte não correria mais ligeira!*

Atente-se ainda neste terceto da elegia a Sá de Miranda (vv. 100-102):

*Para elle sò a fortuna se guardava;
Que euueja ouueste, morte, à nossa terra,
Que outro Marcello neste nos criava.*

Além da reminiscência vergiliana na referência a Marcelo (*Aen.* VI, 883), através de um processo de personificação, Ferreira “explica a atitude” da morte: ela tem inveja dos altos valores que na terra se levantam.

É ainda na elegia a Diogo de Bettencourt que Ferreira reflecte sobre a fugacidade da vida (vv. 85-87):

*Em fim ao rio a fonte, ao mar os rios
Correm; mas mais ligeiras nossas vidas,
Que assi nos pendem de tão fracos fios!*

"tão fracos fios": os fios das três Parcas. Também contra elas se ergue a voz do poeta; também elas são culpadas pela nossa curta vida. Veja-se ainda, a este propósito, o que na elegia a Andrade Caminha diz Ferreira (vv. 64-66):

*Crescei mágoas cruéis, e crescei dores,
Quebrai o vagoroso, e triste fio,
Que alonga a cruel Parca em seus labores.*

É característico da poesia do Renascimento esta imprecisão às Parcas, aos Fados, isto é, à morte.

Paradoxalmente, porém, a morte que Ferreira nos pinta com tão negras cores, é também a via para se atingir a glória, a imortalidade. Depois de lamentar as mortes e de se revoltar contra a Morte, passa o poeta à consolação e é aí que vamos encontrar a morte mas, agora, vista à luz do cristianismo: numa concepção cristã da morte, morrer é nascer de novo mas para uma vida melhor, porque a vida é negativa e a morte, consequentemente, positiva. Esta é a ideia que claramente se encontra expressa na elegia a Diogo de Bettencourt (vv. 88-106)²¹:

²¹ Encontramos esta mesma ideia no epitáfio que António Ferreira dedicou ao mesmo Diogo de Bettencourt:

*Aqui jaz Betancor, chorou-o a morte;
Chorou-o a morte, e suspirou-o a vida;
Antes lhe deu eterna vida a morte,
Antes s'ele devia a eterna vida.
Começo de sua vida foi a morte.
E nunca morte foi sua santa vida.
À morte deixou a terra, a vida à fama.*

*Mas não se dirá nunca que perdidas
Foram no Mundo tuas breves horas,
Antes em melhor vida convertidas.
Ditoso tu, meu Betancor, que moras
Na eterna vida, na luz sempre clara,
Onde o sumo bem sempre vês, adoras!
Quem fora tão ditoso, que cortara
Contigo este alto mar, fugindo o pego,
E contigo batendo asas, voara!
Ah que duro deserto, e carcer cego
Fugiste, alma ditosa, e bem levada
À glória, que eu chorando, mal te nego.
Antes será de mim sempre cantada
A ditosa hora, que tão levemente
Te passou a essa eterna, alta morada.
De boca em boca irá, de gente em gente
Sempre vivo teu nome. E aquele dia,
Que aos altos Céus voaste eternamente,
Me encherá de saudade, e de alegria.*

Destes versos de Ferreira detenhamo-nos num aspecto: a glória. A morte para Diogo de Bettencourt foi o caminho para atingir a glória e a imortalidade, dando-se aqui corpo a um tópico que vem já da Antiguidade Greco-Latina: a imortalidade do poeta²². Nesta elegia vê-se que Bettencourt era poeta, e de mérito (vv. 19-30):

O espírito ao Céu, que tais espíritos chama.

²² Veja-se, por exemplo, o fr. 55 Lobel-Page de Safo, onde, pela primeira vez aparece este tópico (cito pela tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (Coimbra ⁴1982) 104:

“Quando morreres, hás-de jazer sem que haja no futuro
memória de ti nem saudade. É que não tiveste parte
nas rosas de Piéria. Invisível, andarás a esvoaçar
no Hades, entre os mortos impotentes.”

*Tu alçaras ao longe um alto grito
De gloriosa fama; em toda a parte
Se cantará o teu nome, e teu escrito.
Aquele raro engenho de tanta arte,
Tanto estudo, e doutrina culto, e ornado
Que versos dera a Amor, que canto a Marte!
Aquele raro engenho tão criado
No nosso seio dos primeiros dias
Por vós, ó Musas, fora coroadado,
Já crescias nova Hera, já crescias
Novo loureiro para dar coroa
A quem tão justamente te devias.*

Ou ainda (vv. 56-57):

*Era de nós teu verso culto, e brando
Digno de ser em toda a parte lido.*

Ferreira não poupa elogios ao amigo Bettencourt. Mas como era característico do Renascimento, o elogio é feito em termos hiperbólicos. Das palavras de Ferreira, podemos ainda deduzir que Diogo de Bettencourt tenha sido poeta bucólico (vv. 31-33):

*Quem a Mântua fizera igual Lisboa,
Quem a corrente de Arno dera ao Tejo
E a doce frauta, que em Arcádia soa.*

e, ainda (vv. 70-83):

*Quantos vales pisamos, quantos montes,
Meu Betancor, colhendo ervas, e flores!
Quantos rios bebemos, quantas fontes!
Ora cantando a vida dos Pastores,
Que tu amavas tanto: ora escrevendo
Nos teus troncos nossos bons amores.
Outrora um ouvindo, outro dizendo*

*Aqueles são conselhos, bons segredos,
Com que uma alma, a outra estava vendo.
Ouvidos só dos Céus, e dos penedos,
Das mansas aves, e das águas claras,
Que nos ambos banhavam, estando quedos,
Quantas verdades, e simprezas claras
Guardareis sempre em vós bosques sombrios!*

Remetem-nos estes versos para um ambiente nitidamente bucólico e, repare-se que, nos versos 74-76 temos um tópico frequente da poesia bucólica e que encontramos já cristalizado na Literatura Clássica, como se pode ver em Virgílio (*Buc.* 5. 13-15):

*Immo haec, in uiridi nuper quae cortice fagi
carmina descripsi et modulans alterna notavi,
experiar.*

Os versos 31-33 remetem-nos igualmente para esse mundo do bucolismo, pois que, por antonomásia, Mântua remete para Virgílio, a “frauta, que em Arcádia soa” para a *Arcádia* de Sannazaro.

Voltemos ainda aos versos 27-30, atrás citados:

*Por vós, ó Musas, fora coroados,
Já crescias nova Hera, já crescias
Novo loureiro para dar coroa
A quem tão justamente te devias.*

António Ferreira canta a excelência poética de Diogo de Bettencourt, excelência essa que será premiada: é o bom poeta coroados de louro e hera.

Na Grécia, a coroa de louros servia para premiar os vencedores dos Jogos Píticos, enquanto que com a coroa de hera se premiavam os vencedores dos concursos dramáticos em Atenas. Em Roma, o louro servia para coroar os guerreiros vencedores e a hera para coroar os poetas. Afirma Maria Helena da Rocha Pereira a este propósito:

“Parece ter sido Horácio o primeiro a reivindicar, (...), o louro para os poetas, (...).

Em António Ferreira encontramos indícios certos de que a distinção dos dois símbolos é igualmente flutuante. (...) Em elegias, II, 27-30; (...), as duas plantas aparecem juntas, sem distinção especial.”²³. Com efeito, Diogo de Bettencourt, poeta, é coroado de hera e louro. E a comprovar que em Ferreira “encontramos indícios de que a distinção dos dois símbolos é igualmente flutuante”, na elegia a Sá de Miranda, elegia que pelo tema tratado, a morte de um guerreiro, se aproxima da elegia guerreira que nos legou a Literatura Grega, e em que podemos encontrar o conceito horaciano do *Dulce et decorum est pro patria mori* (*Odes* III. 2, 13), lê-se (vv. 136-141):

*Tambem as bellas Nymphas cantarão,
As bellas Nymphas do Minho, & do Douro,
Teu nome, e todo o mundo o leuarão.
Alegres andão co cabelo d' ouro
Ao vento solto, rindo, & não chorando,
De palma coroadas, & de louro.*

São as ninfas que estão “De palma coroadas, & de louro”, o mesmo é dizer, o jovem Gonçalo Mendes de Sá, o jovem guerreiro. Nestes versos podemos encontrar uma outra reminiscência vergiliana no facto de Gonçalo merecer ser cantado por todo o mundo: de Dáfnis, diz Mopso na Bucólica V do Mantuano: *et puer ipse fuit cantari dignus* (v. 54).

Apesar de Gonçalo não ter sido vitorioso, é digno de tal prémio e, portanto, também a imortalidade lhe é concedida: “cantarão, / (...) / Teu nome, e a todo o mundo o leuarão.”. Esta mesma ideia ficara já expressa em versos anteriores (vv. 124-129):

²³ “Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira”. In: *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa 1972) 49 n. 1.

*Viue teu nome claro, & excellente,
Glorioso mancebo, & viuirà
Em quanto hi ouuer vida, & ouuer gente.
Ouuiilo ha o Tejo, ouuiilo hà
O Indo, o Ganges, la sera escutado
O som que em ti seu pay leuantarà.*

“Glorioso mancebo” se chama ao jovem, como já acontecera no verso 83, em reminiscência, ainda, da Bucólica V de Virgílio: *fortunate puer* (v. 49).

Nos versos 136-141 supra citados, eram as ninfas que estavam coroadas de louro e hera. Mas, nesta mesma elegia, nos versos 52-57, escreve Ferreira:

*Eu vejo despedirse a tão fermosa
Purpurea alma do corpo, & ir voando,
Coroada de louro, & tão lustrosa
Como hum bella estrella, allumiando
Os Ceos, & dando lume ca na terra,
Em que seu rayo està reuerberando.*

No primeiro terceto encontra-se a oposição corpo / alma, e que vem já da Antiguidade Greco-Latina, o que encontramos também na elegia a Andrade Caminha, no v. 86 (“Esta alma em sua prisão...”). No entanto, em Ferreira a alma aproxima-se da *ψυχη* homérica que se evola pela boca do corpo do guerreiro morto. E essa alma vai, aqui, coroada apenas de louro.

O segundo terceto, que está enformado por um conceito neoplatónico, remete-nos para a Bucólica 5 de Virgílio em que Dáfnis, ao atingir a imortalidade, é deificado e elevado aos astros (vv. 50-52):

*nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim
dicemus, Daphninq; tuum tollemus ad astra,
Daphnin ad astra feremus;*

Não só Bettencourt, enquanto poeta, merecia ser coroado de louro e hera. Que Ferreira era também digno de tal honra, dado o seu engenho poético, é o que nos diz Andrade Caminha na mesma Elegia III (vv. 73-78):

*Teu verso, teu ingenho que podera
Justamente tuas fontes ter cingidas
Do fermoso Loureiro, da verde Era;
Seus ramos desprezar, avorrecidas
Todas as honras, que ás Irmanas d' Apolo
Tens tam inteiramente merecidas.*

Note-se ainda que na elegia a Sá de Miranda, as ninfas não choram a morte do jovem Gonçalo, antes, conscientes de que com a morte este jovem atingiu a imortalidade, atingiu a glória (vv. 142-147):

*Todas esta tua morte festejando,
Como teu nascimento festejarão,
Por isso que de ti hião esperando.
Para esta tua morte te criarão,
Com ella estão agora tam contentes,
Que mais agora te amão, do que amarão.*

Por isto pode o poeta acabar a elegia com estes versos (vv. 151-157):

*Esta he a causa porque não choramos
Elegia, esta morte gloriosa;
Mas vida gloriosa lhe chamamos.
Por tanto tu, nam triste, nem chorosa,
Mas rindo, vay alegre ver aquelles
Pae & mãe seus, & a terra que ditosa
Fizerão por tal causa sayr delles.*

Nestes versos se vê, de novo, expressa a concepção cristã da morte: a morte (gloriosa) é, afinal, vida (gloriosa). E os últimos quatro versos da elegia que, num processo que se aproxima da *ring composition*, nos remetem para os versos iniciais do poema, lembram o *envoi* da canção: mais uma vez, numa elegia, há interferência de códigos de outros géneros.

Ainda nesta elegia, escreve, depois, António Ferreira: “Emende./ Beijo as mãos a v. m. António Ferreira.”. Num processo tipicamente renascentista, Ferreira escreveu este “Emende”: segue o poeta o conselho de Horácio²⁴, de se dirigir a quem considera seu mestre ou amigo, capaz de “emendar” qualquer erro que o poema contivesse. Neste caso Ferreira dirige-se a Sá de Miranda que, como é sabido, o próprio Ferreira considerava seu mestre. Deve ser, aliás, nessa qualidade que Ferreira se lhe dirige pois que Ferreira e Sá de Miranda nunca privaram²⁵.

²⁴ *Arte Poética*, vv. 438-452.

²⁵ Cf. “O doutor António Ferreira (...) não tratou pessoalmente Miranda, como elle mesmo o confessa, mas ‘so por escripto, e ainda assim por pouco tempo. Ferreira, que voluntariamente se declara seu discipulo, dedicou-lhe duas Elegias ou Cartas em sua vida, e depois de sua morte mais uma Egloga. Miranda respondeu só à primeira Carta na qual Ferreira tentára consolar o venerando mestre da perda do seu primogenito, que tam jovem morreu (16 annos!) (...) Ferreira não conseguiu consolar de todo o poeta, que pressentia novas desgraças, a morte da sua esposa, que ficára inconsolável, e talvez o proximo fim do seu jovem Mecenaz, mas acalmou por momentos a sua dor, e despertou mais uma vez os ecchos da sua musa. Miranda travou d'este modo relações com um partidário da Eschola Nova, que desde os 25 annos (1528-1569) se conservou sempre fiel à bandeira levantada pelo cantor do Neiva, defendendo com equal entusiasmo os primores da lingua materna e as bellezas do novo genreo italiano. Era natural pois que Miranda o saudasse com viva sympathia, e esquecesse por momentos os ultimos tristes sucessos.” : *Poesias de Francisco Sá de Miranda. Edição feita sobre cinco manuscritos ineditos e todas as edições impressas. Acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossario e um retrato. Por Carolina Michaelis de Vasconcellos*. Halle. Max Niemeyer. 1885. (apud : *Poesia de Sá de Miranda* .

Adrien Roig escreve, analisando esta menção final: “Cette demande, la formule de politesse et la signature authentifient la pièce de vers, mais font aussi, de cette Elégie une sorte de correspondance poétique, très près d'une vraie Carta . C'est le thème traité: la mort, qui a fait adopter la désignation d'Elégie.”²⁶.

António Ferreira reflecte na sua poesia elegíaca sobre a inevitabilidade da morte, sobre a precaridade da vida humana, lamenta mortes prematuras, mas mesmo essas mortes prematuras não devem ser choradas. Com este seu pensamento, Ferreira aproxima-se do que escreve um filósofo estóico como o foi Séneca, Sobre estes aspectos, escreve, entre outros exemplos possíveis, o filósofo latino:

Ita dico: ex quo natus es, duceris. Haec et eiusmodi uersanda in animo sunt, si uolumus ultimam illam horam placidi expectare, cuius metus omnes alias inquietas facit.
(*Epistulae Morales*, 4. 9)

Non ut diu uiuamus curandum est, sed ut satis; nam ut diu uiuas, fato opus est, ut satis, animo. Longa est uita, si plena est; impletur autem, cum animus sibi bonum suum reddidit et ad se potestatem sui transtulit. Quid illum octoginta anni iuuant per inertiam exacti? Non uixit iste, sed in uita moratus est, nec sero mortuus est, sed diu. Octoginta annis uixit. Interest, mortem eius ex quo die numeres. At ille obiit uiridis. Sed officia boni ciuis, boni amici, boni filii executus est; in nulla parte cessauit. Licet aetas eius imperfecta sit, uita perfecta est. (*Epistulae Morales*, 93. 2-4)

Organização, notas e sugestões para análise literária de Alexandre M. Garcia. Lisboa 1984, p. 454).

²⁶ Op. cit., p. 39.

Parece, assim, que a grande diferença entre o pensamento de um estóico e o pensamento de António Ferreira consiste no facto de este ser cristão e, como tal, ter uma perspectiva cristã da morte, como se demonstrou ao longo deste trabalho.

Cultura Clássica em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* de Mário de Carvalho

ANTÓNIO MANUEL GONÇALVES MENDES

Universidade de Aveiro

Forçado ao exílio pela cidade que havia servido com extrema dedicação, Lúcio Valério Quíncio vive agora um amargo ócio longe dos afazeres da governação. Nesta como em outras situações da vida, este é o preço a pagar pela incompreensão e pela inveja.

Protagonista do romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*¹, Lúcio foi duúnviro por duas vezes numa cidade do sul da Hispânia, na região da Lusitânia, de nome Tarcisis, nos tempos do Imperador Marco Aurélio (121-180 d.C.). Este morrera entretanto, e, no capítulo I, aparece-nos um Lúcio profundamente desencantado, remetendo-nos para aquilo que “se adivinha ser um começo «in ultimas res» da matéria que vai seguir-se”² e que acontece, pelo menos em parte, no Império do seu filho Cómodo (161-192 d.C.).

O romance desenvolve-se sobre dois alicerces fundamentais: por um lado, a figura mítica do imperador-filósofo, Marco Aurélio,

¹ Mário de Carvalho, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, 4ª ed., (Lisboa 1996).

² Maria Alzira Seixo, «Mário de Carvalho. Romance, Humanismo e BD», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12-IV-1995.

intimamente ligada à figura de Lúcio; por outro, a expansão do cristianismo por todas as regiões do Império, de que Tarcisus não é excepção. A ligação entre estes dois pontos é feita através do desenvolvimento da história de amor entre Lúcio, magistrado do Império, e Iunia Cantaber, uma patrícia convertida ao cristianismo.

É, curiosamente, essa paixão de Lúcio por Iunia – um, representante da romanidade, outro, pertencente a uma “seita” atentatória desses valores, crente no Deus único – é essa paixão, dizia, que o lança para fora da cidade, para a sua antiga *uilla* que havia sido destruída e maculada por *hordas de bárbaros esfomeados*.

Personagem-narrador, Lúcio, na sua primeira aparição no início do romance, sofre pelo desterro, pelo sentimento de inutilidade em que se vê, obviado, apenas, pela leitura, pelo consolo dos clássicos:

Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo dormito, deixo-me envelhecer. Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu. Também a mim, como ao Orador, amarga o ócio, quando o negócio foi proibido. Os dias arrastam-se, Marco Aurélio viveu, Cómodo impera, passei o que passei, peno longe, como ser feliz? (p.13).

Lúcio vive numa aparente *quietação*, que não é mais do que o *otium* clássico, propiciador da *Humanitas*. Proibido de exercer o *negotium*, aproveita, pelo menos, para possibilitar ao espírito a disponibilidade para se entregar à reflexão, à meditação³, bem de

³ Cf. Maria L. Carvalhão Buescu, *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa* (Lisboa 1979) 42.

acordo com o princípio horaciano da *aurea mediocritas*⁴. No princípio do romance, porém, a um fim de tarde agradável corresponde um narrador envelhecido, marcado pela monotonia, procurando, de novo, ser feliz.

Do estoicismo de Lúcio

Há, portanto, um firme propósito de recuperar um estado de espírito de tranquilidade interior, de moderação e do completo domínio de si próprio, de acordo com os preceitos do estoicismo. Lúcio confessa, aliás, a sua simpatia por esta corrente filosófica, quando, no capítulo XVIII, perante o facto de ter de julgar o grupo de cristãos, onde pontifica Iunia, sua apaixonada, e depois de equacionar o suicídio, declara:

Iria eu atraiçoar derradeiramente o lema de Epicteto que sempre quisera – com tanto insucesso – adoptar como norma de vida: «tem-te! Aguenta!» (p.287).

Nesta fórmula – *sustine et abstine* – que Aulo Gélio⁵ atribui a Epicteto, resume-se a doutrina moral dos Estóicos.

Por outras palavras, o ideal do sábio estóico consiste em ter completo domínio de si, ser autosuficiente (*autárqueia*); atingir um estado de imperturbabilidade, a *apátheia* ('apatia'), que é condição indispensável para lograr a serenidade da alma e a liberdade características do sábio e base da sua felicidade; e evitar a dor, a *ataraxia*, conceito no qual se consubstancia a essência da felicidade;

⁴ Horácio, *Carm.* 2.10.5-8: *Auream quisquis mediocritatem/ diligit, tutus caret obsoleti/ sordibus tecti, caret inuidenda/ sobrius aula.*

⁵ *Noct. Att.* 17.19.6: «Itaque, inquit, si quis haec duo uerba cordi habeat eaque sibi imperando atque obseruando curet, is erit pleraque inpeccabilis uitamque uiuet tranquillissimam». *Verba duo haec dicebat: ἀνέχω et ἀπέχω.*

consiste em manter-se impassível perante os sofrimentos físicos e morais, as enfermidades, a morte, os bens da fortuna, as opiniões dos homens... Estas são as bases da vida virtuosa e feliz. A este propósito diz Marco Aurélio nas *Meditações*⁶:

Hás-de ser como uma rocha contra a qual nada podem as ondas todas do mar. Ela está firme e o mar acalma-se em volta dela.

Como exemplo desta corrente filosófica, Marco Aurélio está presente em vários momentos da obra. É o Imperador, o Príncipe e também filósofo, modelo a seguir por todos os magistrados. É o que diz Lúcio ao seu centurião Aulo:

Este é o divino Marco Aurélio Antonino, meu e teu senhor. Imaginas o Imperador a perseguir os que lhe atiram epigramas, os que intrigam no palácio, ou os que discordam dele? Marco Aurélio é um filósofo e vive rodeado de filósofos, quando as circunstâncias o não forcem a vestir o elmo e a couraça. O seu procedimento e a sua figura devem iluminar os actos de todos os magistrados do Império, porque são a imagem da moderação e da justiça (p. 100-101).

Dez anos antes de ser duúnviro, Lúcio Valério, ainda jovem, integrou uma delegação de Tarcis a Roma, a fim de agradecer ao Imperador um donativo de um milhão de sestércios gastos no restauro do *forum*, das termas e dos templos. Essa estadia coincidiu com o terceiro aniversário do jovem príncipe Lúcio Antonino Cómodo. Enquanto aguardavam ser recebidos pelo Imperador, puderam assistir aos jogos celebrados no Circo Máximo. Lúcio, completamente avesso a estes divertimentos, não apostou nas corridas, notando que o Imperador também não era grande amante destas competições, pois não lhes dispensava muita atenção. A delegação foi, entretanto,

⁶ Marco Aurélio, *Meditações* 4.49.

recebida e, cumpridas as formalidades protocolares, Marco Aurélio chamou Lúcio pelos seus *tria nomina*. Disse-lhe que não o vira apostar, deduzindo que ele não gostava daqueles espectáculos, mas fez-lhe uma advertência em tom de conselho que, se viesse a ser seguida por Lúcio, evitaria dissabores no exercício das suas funções:

As coisas são como são, Lúcio Quíncio. Suporta-as e abstém-te da indignação. Não se pode impor a cada cidadão um filósofo e seguir-lhe todos os passos. E, sendo, pelo que sei, um jovem promissor na tua cidade, nunca demonstres, por actos ou omissões, que estás longe do sentir do povo. Poderias romper um equilíbrio fixado na ordem natural das coisas em que as tuas convicções interviriam como um mero capricho pessoal, alheio e perturbador (p. 187).

E, um pouco mais adiante, deu-lhe mais um conselho:

Um outro dever do homem público é saber tudo o que se passa à sua volta. Não te esqueças (p. 187).

Lúcio ou não compreendeu ou não quis desviar-se do curso harmonioso de uma vida que se manteve igual a si mesma (*recta ratio*), não pondo, por isso, em prática os conselhos do Príncipe. Não abdicou de viver segundo a sua natureza, de acordo com a sua opção filosófica, ainda que no exercício da magistratura, deixando para segundo plano o *sentir do povo*.

Daí a incompreensão, o distanciamento, e até a desilusão que a personalidade de Marco Aurélio provocou na personagem, quando o tribuno Marco Agneio Scauro, chefe das três coortes da VII Legião Gémina, estacionada perto das muralhas de Tarcisis, lhe mandou cópia de um édito do Imperador, que obrigava a perseguir todos os cristãos, por os considerar inimigos naturais do império:

Na minha frente, o busto de Marco Aurélio Antonino quase sorria, de olhos levantados ao alto. Pedra, gelado mármore, a

contemplar a posteridade, desatento de mim e das minhas súplicas. Como podia um homem tão clemente, tão ciente da relatividade das coisas e das opiniões, publicar normas assim inflexíveis e arbitrárias? Por que perseguir os cristãos, mais que os mitraicos, os de Cibele, os de Ísis, os de Sótrato, os Judeus? (...) Por que havia um soberano que eu respeitava e venerava de querer fazer mal a Iunia Cantaber?

Apeteceu-me apostrofar as imagens do Imperador. Voltá-las contra a parede. Retirá-las do meu larário (p. 285).

E, no fim do romance, é indiferente à morte do Imperador:

Desapareceu, por fim, Marco Aurélio Antonino e eu não verti uma lágrima (p. 319).

Lúcio é fiel aos ideais estóicos, quando, por ocasião do seu aniversário, Airhan lhe dá a notícia de que os Mouros passaram o Estreito. Pensativo por uns instantes, resolve dar uma volta por Tarcisis para ver se tudo está bem. Tem uma primeira sensação de estranheza, face à sua cidade, ocupado que andava com o exercício da magistratura:

Cidade afinal estranha, aquela. Na verdade eu, que todos os dias atravessava Tarcisis e decidia sobre os destinos de Tarcisis, acabava por descobrir que não conhecia a minha cidade...(p. 61).

Mais tarde, quando o senador Calpúrnio lhe chama a atenção para o seu descuido em relação ao povo, não lhe oferecendo jogos, recorda e nota as palavras coincidentes com os conselhos recebidos dez anos antes, da boca do Imperador:

O que me inquietava, no meu regresso, era perceber que no fundo, os conselhos do senador hispânico Énio Calpúrnio coincidiam, bem vistas as coisas, quase ponto por ponto, com

as observações do filósofo Marco Aurélio, dez anos antes...(p. 196).

Como alguém que cai na realidade, que pretende confirmar as acusações de que andava, de facto, alheado do eleitorado, chega a casa nessa noite e pergunta à esposa quem tinha ganho as corridas no Circo Máximo de Roma e o nome do auriga da moda. Mara a tudo responde e a pergunta admirada impõe-se:

– *Como sabes, Mara?*

– *Toda a gente sabe, Lúcio* (p. 200).

Mara vai ainda mais longe, ao relatar ao marido que Cornélio Lúculo, um poetastro que tinha sido encontrado morto há algum tempo, enviava poemas a Galla, mulher do centurião, às escondidas, pedindo-lhe encontros. Lúcio, estupefacto, questiona-se sobre se Aulo saberia. Ao que ela responde:

Em Tarcisís toda a gente sabe sempre tudo. Excepto tu, Lúcio Valério...(p. 268).

Um outro aspecto, em que podemos analisar o posicionamento filosófico de Lúcio prende-se com uma ida às termas. Não que precisasse de fazer tratamentos, mas tão só para falar com Calpúrnio acerca da necessidade de demolição da casa de Pôncio Módio.

Calpúrnio justifica a sua presença ali, pelas propriedades medicinais das águas:

Hás-de estranhar, ver-me nas termas públicas... O meu médico entende que estas águas são melhores para o sangue. Desde que evite o frigidário, claro...(p. 84).

De facto, deve-se à chegada a Roma de médicos gregos, com uma medicina baseada em métodos científicos, uma utilização séria e racional das águas. Para a difusão da moda das águas, contribuiu também o influxo do helenismo que havia divulgado na Cidade,

juntamente com um ideal de vida muito mais luxuoso que o tradicional, os benefícios para a saúde das curas termais.

É precisamente na época em que se situa o nosso romance, - Época imperial - que a hidroterapia atinge o seu maior esplendor, ao ser praticada tanto por indivíduos sãos como por doentes. O elevado número dos *balnea*⁷ por todos os pontos do Império Romano demonstra bem como a hidroterapia alcançara uma verdadeira função social: todos frequentavam as termas, fosse qual fosse a época do ano⁸.

Disso nos dá conta o narrador que, antes de entrar nas termas, prevê o ambiente que o espera:

Sabia que ia encontrar nos banhos uma levandade alegre e despreocupada que fazia contraste com os árduos trabalhos que agora se iniciavam. Era capaz de apostar que a maioria dos da minha cúria, tão ocupados, achacados e indisponíveis quando se tratava da coisa pública, se encontravam a tagarelar à borda das piscinas (p.82).

Com esta nota de ironia, Lúcio denuncia a irresponsabilidade de todos os seus colegas, face aos perigos de um iminente ataque dos bárbaros. Por outro lado, remete para o ambiente de certa promiscuidade nos banhos:

Havia quem, possuindo balneário, nunca aquecesse as fomalhas do hipocausto e preferisse a promiscuidade das

⁷ Sobre as termas, e para informações mais detalhadas, vide José Guillén, *Vrbs Roma – vida e costumbres de los romanos*, vol. I: *La vida privada* (Salamanca 1977) 329-339; Jérôme Carcopino, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del imperio* (trad. esp.: Madrid 1993) 320-330.

⁸ Usamos, com a devida vénia, ideias de Carlos Alberto Louro Fonseca, expressas em aulas de seminário e facultadas em apontamentos manuscritos.

*termas públicas, ou por uma questão de avareza ou por apego
à convivência* (p. 82).

Ecos destas palavras são-nos dadas por Marcial que descreve Baías, a mais famosa estância termal da Antiguidade, como sendo o “litoral dourado da bem-aventurada Vénus”⁹. Foi de lá que a austera matrona Levina, anteriormente uma Penélope, regressara a casa uma Helena, ao abandonar o marido para seguir um jovem por quem se apaixonara¹⁰. Assim, a vida descuidada e mundana que aí se levava, se, por um lado, tinha um efeito físico e psicológico benéfico sobre aqueles que lá estanciavam, por outro, criava atitudes de rejeição nas pessoas com uma conduta moral mais preconceituosa.

Séneca, filósofo estóico, aconselhava a desviar os próprios passos de um tal lugar, em que a moral corria sérios perigos¹¹. Quando descreve ao pormenor o ruído de umas termas vizinhas, o filósofo prefere ignorá-lo, como se fosse algo pouco importante:

*Mas, por Hércules, eu não quero saber mais deste frémito
do que das ondas ou de uma queda de água...*¹²

Desta forma, compreendemos melhor o pouco à-vontade e até a celeridade de Lúcio Quíncio ao entrar nos banhos públicos de Tarcisus:

⁹ Marcial, *Epigr.* 11.80.1-2: *Litus beatae Veneris aureum Baías / Baías superbae blanda dona Naturae.*

¹⁰ Marcial, *Epigr.*, 1. 62. 5-6: *incidit in flammas: iuuenemque secuta relicto / coniuge Penelope uenit, abit Helene.*

¹¹ Séneca, *Epist.*, 5.51.3: *Itaque de secessu cogitans numquam Canopum eliget, quamuis neminem Canopus esse frugi uetet, ne Baías quidem: deuersorium uitiorum esse coeperunt.* Tradução de J. A. Segurado e Campos, *Cartas a Lucílio* (Lisboa 1991).

¹² Séneca, *Cartas a Lucílio*, 6.56. 3. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Romana – Antologia da Cultura Latina*, 3ª ed. (Coimbra 1994) 228. *Vide* também J. A. Segurado e Campos, (Lisboa 1991) 191.

Não deixei que me vestissem, passei pelo caldário, entre sombras que se moviam preguiçosamente e entrei, de toga, no tepidário, àquela hora apinhado de gente (p. 82).

Queremos, assim, sublinhar o espírito determinado de Lúcio na defesa da sua cidade, contra os inimigos exteriores, não conseguindo, porém, livrar-se dos inimigos internos, unidos em torno do liberto e candidato a edil, Rufo Glicínio Cardílio. Por outras razões, esses são os mesmos inimigos dos cristãos, onde se destaca Iunia, que como já referi, exerce, desde a primeira hora um profundo fascínio em Lúcio.

Da simbologia dos peixes e das rosas

Por razões óbvias, o peixe é um elemento presente, desde o princípio até ao fim da história. Sendo os cristãos o grupo catalisador da acção, é lógico que o peixe, um dos símbolos do cristianismo, esteja presente como marca distintiva e de afirmação desse mesmo grupo. A explicação, pelo menos em parte, dessa simbologia é fornecida por Iunia, numa conversa com Lúcio:

- (...) *E esse peixe que vocês por aí pintam, o que é?*
- *Ichthús!*
- *Eu sei, também falo grego.*
- *Didacticamente, com uma paciência afectada, explicou-me, a partir das iniciais do vocábulo, que se tratava de um anagrama para Jesus Cristo Filho do Deus Salvador (p. 137).*

A palavra grega ἰχθύς ('peixe') foi, portanto, tomada pelos cristãos como um ideograma em que cada uma das cinco letras era vista como a inicial de outras tantas palavras gregas: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ ('Jesus Cristo, filho de Deus, Salvador'). Daí as numerosas representações simbólicas do peixe nos antigos

monumentos cristãos, nomeadamente funerários¹³. Daí também, e agora já no plano da história, as múltiplas pinturas de peixes, que progressivamente aparecem pelas ruas de Tarcisís:

À minha passagem, notei, em várias paredes, grafitos que representavam um peixe e concluí que a seita adoradora de peixes estava a expandir-se na cidade (p. 109).

Essas pinturas vão aparecer em cima do material de campanha eleitoral do candidato a edil, provocando desde logo uma fractura entre o poder político e o novo grupo religioso, para além de queixas formais ao duúnviro:

Um tal Dafino (...) explicou prolixamente que vinham em protesto pedir a minha intervenção. Alguém tinha desenhado um peixe sobre os grafitos eleitorais de Rufo Cardílio, o que, sobre ser uma afronta ao próprio, assinalava ainda desrespeito ímpio pelas leis e pelos costumes de Roma e da cidade (pp. 109-110).

A partir daqui, a fractura acentua-se, a ponto de Lúcio receber uma mensagem anónima com um peixe recortado em couro, que denunciava rituais obscenos, praticados em casa do seu amigo Máximo Sálvio Cantaber. Deste modo, o peixe está lançado no caminho do magistrado: primeiro, porque lhe compete fazer algo para impedir a expansão dessa seita; depois, porque, ao fazer algo, vai ter que se confrontar com Iunia, cabeça do grupo.

A este propósito há um episódio, bastante elucidativo: um dia, Lúcio recebe em sua casa um lúcio (*lucius*), isto é, um peixe enorme, acompanhado de um saco de favas. Este presente ‘envenenado’ tinha sido deixado por alguém à entrada da porta. Lúcio não consegue disfarçar alguma apreensão:

¹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos* (Lisboa 1994) 515-516.

Por mais que eu quisesse esquecer-me, ou deixar os cristãos para depois, havia sempre alguém que mos vinha lembrar. Desta vez, através de um simbolismo especioso: um peixe portador do meu nome, devastador e canibal, que engole tudo o que é vivo em volta e que uma vez à solta, é a ruína das lagoas e dos viveiros. E aquele sinal funério das favas...(pp. 120-121).

Este sinal premonitório de morte – as favas são símbolo dos mortos e ao mesmo tempo da sua prosperidade¹⁴ – anuncia desgraça, tragédia. Primeiramente sobre a família de Iunia, depois, pelo menos em parte, sobre Lúcio, que se sente cada vez mais fascinado pela patrícia convertida ao cristianismo, a ponto de, certa vez, ao presidir ao tribunal, dar por si *a desenhar um peixe nas tábuas de cera...*(p.140).

Lúcio não pensa converter-se ao cristianismo. Está, antes, rendido a Iunia. Há muito tempo. Quando resolve ir à casa de Máximo falar sobre a denúncia de *rituais obscenos*, que anonimamente recebeu, dá-se o primeiro encontro entre eles. Não falam, apenas se olham. Lúcio não fica indiferente:

Nessa altura, uma mulher de túnica azul-clara, pregueada à grega, voltou-se na minha direcção. Não sei que impulso foi aquele, se provocado por uma espontânea impaciência, se por qualquer ruído que, sem querer tivesse produzido. Ao movimento, o sol, passando-lhe nos olhos, de um verde muito esbatido, quase os iluminou num relance brevíssimo. Ela fitou-me por um instante e eu desviei o olhar. (...) Os olhos, quase transparentes àquela luz, dilataram-se, súbitos, e seguiram os meus (p. 128).

¹⁴ Jean Chevalier, (Lisboa 1994) 317.

A cor dos olhos de Iunia não é inocente. O verde remete para o reino vegetal, para a natureza, para o despertar da vida, daí a autenticidade com que se apresenta. Para além disso, o verde entra com o vermelho num jogo simbólico de alternâncias. A rosa floresce entre folhas verdes. E é precisamente uma rosa que Clélia, a irmã mais nova de Iunia, deixa dependurada num ramo alto, sob o qual Lúcio e seu pai conversam.

A rosa que ela tinha colocado na árvore caíra sobre o banco de mármore, como um borrão vermelho brilhante, a desfeitar a lisura monótona da pedra...(p.134).

Aquela rosa, símbolo da atracção por Iunia, eis que se transforma em borrão. Tal como a relação entre os dois, pelo menos a médio prazo.

Na cidade, a oposição ao grupo de cristãos é cada vez maior. No *forum*, mais um ajuntamento em torno de Rufo, que arengava, denunciando a pérfida seita, ao mesmo tempo que alguém agitava um cartaz de madeira representando *um peixe a debater-se, trespassado por um tridente* (p.157).

Entretanto, mataram os cães a Máximo e Lúcio vê-se compelido a falar com Iunia. Nesse encontro, de novo em casa dela, o magistrado encontra-a no jardim, onde *roseiras caóticas que misturam pétalas murchas com pétalas vivas trepavam pelas colunas...*(p.159).

Esta ideia de caos, que é referido numa dimensão exterior, é o reflexo do interior de Lúcio. Contra os seus princípios filosóficos, ele sente-se perturbado pela paixão:

Logo que vi Iunia, senti estranhamente um baque, uma espécie de sobressalto como se o peito se me contraísse, e esqueci tudo o resto, mesmo a culpa que me moía por ter abandonado as minhas obrigações para comparecer em frente dela (pp.159-160).

É Iunia, apesar do acolhimento frio, que inicia a conversa, desviando-a, no dizer do narrador, para banalidades irritantes:

Como as rosas tinham crescido em tão pouco tempo, como as noites eram frias em Tarcisis... (p.160).

Sem querer, Iunia sintetiza a situação: a atracção cresceu em pouco tempo, mas o clima, a conjuntura, constituíam um obstáculo ao seu desenvolvimento. Estes sinais, como que a antecipar o futuro, vêm a confirmar-se.

Quanto às paixões, mais vale não só dominá-las e submetê-las à razão, como até extirpá-las, preconiza o racionalismo moral do estoicismo.

Assim, bem perto do desenlace da intriga, quando Lúcio se viu obrigado a julgar o grupo dos cristãos, eis que o vemos, na véspera do julgamento, em actividades caseiras de relaxe:

Durante quase todo o dia dediquei-me a não fazer nada ou a actividades absolutamente fúteis, como as de transferir peixinhos dourados, raros, do tanque do peristilo para o implúvio ou podar as roseiras do jardim. Nestas tarefas, Mara ajudou-me, com uma alegria fantasiada, por de mais excessiva...(p.296).

Embora referidas como *actividades absolutamente fúteis*, estas actividades tinham de ser feitas. *Transferir peixinhos* e *podar rosas* são acções que carregam uma profunda marca simbólica: como que antecipando o julgamento, os peixinhos, isto é, os cristãos, ou reafirmam a fé e são enviados para Roma para serem condenados à morte (é o que acontece a Iunia), ou a renegam e têm de fazer uma libação à estátua de Júpiter (é o que acontece a todos os outros, Milquion incluído). O podar as rosas, na companhia da sua esposa, simboliza a determinação de Lúcio em respeitar a instituição do casamento, em preservar o afecto, o amor em relação a Mara,

libertando-o de tudo aquilo que era inútil, que o *desfeitava*. Só assim ele podia alcançar a imperturbabilidade (*apátheia*), condição indispensável para atingir a serenidade e ser feliz.

Mara, companheira fiel e cúmplice desta determinação, está alegre. E, para finalizar este dia vivido a dois, escolhe a leitura para antes do adormecer: um trecho do *Satyricon*¹⁵:

...«o mestre da eloquência que não fizer como o pescador e não puser na ponta dos seus anzóis o engodo que sabe ser apreciado pelos peixinhos, ficará longas horas no seu rochedo, desesperado de pescar alguma coisa...»

Bem a propósito este conselho para o duúnviro que, no dia seguinte, qual pescador, vai usar o engodo que sabe ser apreciado pelos ouvintes, ou seja, vai, por fim, satisfazer a vontade dos seus detractores políticos, personificados em Rufo Cardílio, julgando os cristãos. Vai, finalmente, julgar Iunia, que há muito o reclamava, como, aliás se pode comprovar pelas palavras do narrador: *...quando pronunciei a condenação de Iunia à morte (...) olhou para mim, com uma expressão de felicidade triunfal. Nunca lhe tinha visto tanta alegria no rosto* (p.313). Lúcio, por seu turno, liberta-se, finalmente, de uma perturbadora paixão.

É a hora das despedidas. Iunia parte para Roma, Scauro parte com a VII Legião Gémina, Lúcio é aconselhado a partir, pois *a sua permanência no duunvirato era malvista por muita gente* (p.316).

E sempre com a mesma determinação, procurando alcançar alguma serenidade perdida, Lúcio resigna ao seu cargo, com a plena sensação do dever cumprido. Preferiu não se despedir de Iunia. Os seus concidadãos preferiram também não se despedir dele. E lá regressa ao campo, para reconstruir a *uilla* paterna, reconstruindo uma

¹⁵ Petrónio, *Satyricon* 3.10.: *...sic eloquentiae magistri tamquam piscator, qui nisi eam imposuerit hamis escam quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae moratur in scopulo.*

nova vida. Quanto aos cristãos são *fumos fátuos de um lume de palha* (p.319), embora o tenha inquietado, numa das suas deambulações pelo campo, um pequeno escravo que desenhava um peixe na areia.

Pisoteei meticulosamente o desenho com as minhas botinas cardadas...(…). Acto inútil. Não se apagam as realidades destruindo-lhes os símbolos (p.19).

Neste regresso às origens, longe das intrigas políticas, Lúcio reafirma a fidelidade aos valores da romanidade:

Deixem-me cultivar esta despreocupação, a ilusão de que o mundo seguirá para sempre imperturbado e imperturbável...(…). Sou um senhor da terra, sou um romano, leio, cultivo-me, marco os tempos com o meu porte, (...) o meu traje togado. Dignidade. Gravidade. Romanidade. Humanidade (p.16).

Eis a profissão de fé: imperturbabilidade (*apátheia*), *dignitas*, *grauitas*, *Humanitas*.

“Como é próprio do Humanismo, o romance postula a perenidade dos valores e sobretudo das inquietações (éticas ou metafísicas) e a contemporaneidade dos Antigos¹⁶”. E, ainda que o autor, numa nota paratextual, avise que *este não é um romance histórico*¹⁷, talvez isso seja um apelo a abordarmos, a partir do

¹⁶ Osvaldo Manuel Silvestre, «Mário de Carvalho: Revolução e Contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente», *Colóquio/Letras* 147/148 (1998) 223.

¹⁷ Mário de Carvalho, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, p. 11. Esta nota, em jeito de advertência, aparece antes do capítulo I: «Este não é um romance histórico. Tarcisus, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcisus, nunca existiu». A propósito do conceito de História e suas implicações na obra de Mário de Carvalho, veja-se o artigo de Maria de Fátima Marinho, «O sentido da história em Mário de Carvalho», *Revista da Faculdade de Letras «Linguas e Literaturas»*, (Porto 1996) 257-267.

romance, questões da actualidade: “e nada – conclui Osvaldo Silvestre - como reflectir sobre o mais bárbaro dos séculos (o nosso) a partir de situações históricas em que bárbaros se encontram às portas da Cidade (quando não a governam, por desencontradas razões de hereditariedade ou conspiração política)”¹⁸.

Em finais do século XX, em que não faltam *Rufos Cardílios* passeando-se em resplandecentes togas cândidas, ter valores e ser-lhes fiel é uma aprendizagem (ou reaprendizagem) que podemos fazer com os Clássicos. Eis a resposta para quem se continua a perguntar: ‘E para que servem, hoje, os Clássicos?’

¹⁸ Osvaldo Manuel Silvestre, *Colóquio/Letras* 147/148 (1998) 219.

Sessão de Encerramento

O ressoar dos dias e das coisas.

**Temas clássicos em *O Búzio de Cós* de Sophia de Mello Breyner
Andresen**

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

Fac. de Letras — Coimbra

Os leitores da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen encontram certa familiaridade com a cultura clássica: ocorrência assídua de mitos, figuras, autores e obras do mundo greco-romano ou constantes alusões e referências. A autora cursou Filologia Clássica e desde muito cedo se sentiu atraída pela Grécia, pelos seus deuses, pela sua cultura; não é de estranhar, portanto, essa frequente presença dos temas da Grécia e da Roma antigas. Dividida entre a atracção pela Antiguidade clássica e a experiência pessoal, a sua poesia «apresenta um cariz a um tempo clássico e moderno, onde a permanente ambiguidade é geradora do trabalho poético», para utilizar as palavras de Maria de Fátima Marinho¹. Ou, em termos de relação com a Grécia mítica, segundo Silvina Rodrigues Lopes, «o carácter fundador da poesia origina-se na necessidade de combater a ausência que ficou quando os deuses se afastam da terra».² Daí que na sua obra

¹ *Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e continuidades* (Lisboa, 1989), 183.

² *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), 29.

deparemos mesmo com certo fascínio pelos deuses greco-romanos, com os seus defeitos e qualidades.

Se a atracção pelos mitos e temas clássicos percorre muitos dos seus livros — para não dizer todos³ — volta a marcar presença assídua no seu último livro publicado, *O Búzio de Cós* (1997), e em diversos aspectos e domínios. Ora se trata de breves referências, a cada passo pouco mais de que rápidas alusões: quer seja o activista cultural que passa pelo palácio sem o sentir, sem que o pensamento nada saiba «dos labirintos do tempo» (18); quer a referência, no poema “Veneza” (35), à quadriga de cavalos da autoria de Lisipo, há pouco identificados com um grupo da catedral dessa cidade: «Há quatro cavalos gregos / Sobre o frontão de S. Marcos».

Deixando de lado essas alusões, vou aqui sobretudo analisar as composições em que os temas clássicos são mais extensos ou motivam mesmo todo poema. É, por exemplo, o caso de “Hélade” (15), constituído apenas por um dístico de versos não isossilábicos, com doze e dez sílabas respectivamente: aí apresenta como características identificadoras da Grécia antiga, por um lado, as colunas que se erguem por todo o lado «em nome da imanência» e, por outro, os «deuses cruéis» que se assemelham a «homens vitoriosos» e como eles agem, sem grande respeito, com pouca

³ Sobre a assiduidade da cultura clássica na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, vide M. H. Rocha Pereira, «Os motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice», in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa, 1988), 303-322; José Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 455-462, «O tema do Labirinto na poesia portuguesa contemporânea», *Humanitas* 48 (1996) 325-332, «O tema de Orfeu em *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen», *Humanitas* 50 (1998) 1019-1024 e «A memória sequiosa», in *Ensaio de Homenagem a Joaquim Ferreira Gomes* (Coimbra, 1998), 321-326.

As citações de Sophia são feitas a partir da edição da Editorial Caminho: *Obra Poética* (3 volumes, 1990-1991); *Musa* (1994) e *O Búzio de Cós e Outros Poemas* (1977).

humanidade e quase sempre com um rasto de destruição atrás de si.
Eis o poema:

*Colunas erguidas em nome da imanência
— Deuses cruéis como homens vitoriosos.*

Parece uma composição dessincronica com os interesses fundamentais da poesia de Sophia: a sua atracção pela Grécia. O mesmo desfasamento se sente no poema “Glosa de um texto de Plutarco” (16) em que se alude aos Lacedemónios e à ordem e determinação com que marcham para o combate, ao som da flauta: algo de assustador e sublime. Vejamos o poema:

*Nada mais assustador nada mais sublime
Do que ver os lacedemónios em ordem de combate
Quando avançam para a fúria da batalha
Ao som da flauta*

O texto de Plutarco subjacente a esta composição é um passo da *Vida de Licurgo* (22. 5), cuja tradução dou a seguir:

*Era um espectáculo, ao mesmo tempo majestoso e terrível,
quando ao ritmo da flauta caminhavam para o combate, em
falange e sem interrupção.*

O poema “Ode à maneira de Horácio” (17) — outro autor antigo evocado — considera feliz quem «efabulou o romance / Depois de o ter vivido», quem viveu e amou a realidade por inteiro: «lavrou a terra e construiu a casa»; foi fiel às vozes das sereias; «amou a errância o caçador e a caçada»; «partilhou o vinho e a vida». Merece citação completa:

*Feliz aquela que efabulou o romance
Depois de o ter vivido
A que lavrou a terra e construiu a casa
Mas fiel ao canto estridente das sereias*

*Amou a errância o caçador e a caçada
E sob o fulgor da noite constelada
À beira da tenda partilhou o vinho e a vida*

Trata-se de um poema que apresenta ideias comuns com “O rei de Ítaca” de *O Nome das Coisas* (*Obra Poética* III, 209), onde mais uma vez se afirma o ideal de inteireza: tomado como símbolo Ulisses que «carpinteirou seu barco» e se gabava de «saber conduzir a direito o sulco do arado», faz-se o elogio do trabalho e do esforço pessoal e critica-se o preconceito da errada civilização hodierna que desligou pensamento e actividade manual⁴. Também na composição de *O Búzio de Cós* deparamos com a referência à lavra da terra, à construção da casa, à errância, à caça, ao partilhar do vinho e da vida: enfim o mesmo desejo de inteireza, de unir a poesia à vida, nos seus diversos aspectos e domínios. Talvez por isso me pareça significativo e, na aparência, estranho que as vozes das sereias sejam «canto estridente» e por isso desagradável. Talvez, subjacente, tenha o sujeito poético a noção de que ao encanto das sereias anda associada a destruição e de que, na *Odisseia* 12. 39-54 e 142-200, o local onde elas habitam está pejado dos cadáveres daqueles que se deixaram seduzir pela sua voz — amontoado de ossos, corpos em putrefacção e com a pele a engelhar-se. Mesmo assim, esse canto deve ser escutado, porque é parte da realidade a que o poeta deve ser fiel: só é feliz quem «efabulou o romance / depois de o ter vivido». Daí que o poema “A hera” (29), fale de «meticulosa beleza do real». Por outro lado, na “Arte Poética III” de *Livro Sexto* (*Antologia*, 1975, 233), Sophia escreve que a obra de arte «faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida» e que «sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real». Em sua opinião, o «poema não fala duma vida ideal, mas sim duma vida concreta»; e a poesia é a realidade das

⁴ Vide J. Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 462.

coisas, sendo a relação com essa realidade «essencialmente encontro e não conhecimento»⁵.

Este ideal de ligação da poesia à vida e às coisas, ouvindo o seu pulsar e observando-as com atenção, em toda a sua complexidade, vem expresso numa das primeiras composições de *O Búzio de Cós*, precisamente a segunda que tem o elucidativo título de “Arte poética” (8):

*A dicção não implica estar alegre ou triste
Mas dar minha voz à veemência das coisas
E fazer do mundo exterior substância da minha mente
Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta
Atenta para a caçada no quarto penumbroso*

A essência da poesia não reside em «estar alegre ou triste», mas em dar «voz à veemência das coisas», em fazer do mundo exterior substância da mente. Daí que o poeta deva olhar, fitar, escutar, atento sempre ao que o mundo e as coisas lhe oferecem — ou seja a «caçada no quarto penumbroso». Afirma Sophia na “Arte poética IV”, publicada em *O Nome das Coisas* (1977), que «fazer versos é estar atento», que «o poeta é um escutador» e que «o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção» (*Obra Poética* III, 166). Sophia procura estabelecer a aliança entre o homem e o mundo, pois, em sua opinião, «quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem». Trata-se «apenas de uma questão de atenção, de sequência e de rigor». Daí que Sophia considere que a sua poesia, «tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro

⁵ «Poesia e realidade», *Colóquio* 87 (abril de 1960), 53.

dessa busca atenta» do real e da vida⁶. Como observa Silvina Rodrigues Lopes, a propósito do poema “Caminho da Manhã” de *Livro Sexto* (*Obra Poética* II, 105-106), para Sophia há uma ordem que exclui o acaso, uma ordem onde cada coisa tem o seu posto e está no seu lugar; o perigo reside na falta de atenção e passar sem ver as coisas simples⁷. Pode uma simples ânfora, escreve Sophia em “Arte poética I” de *Geografia* (1967), colocada sobre o muro em frente do mar, ser «a nova imagem da minha aliança com as coisas» (*Obra Poética* III, 94).

A poesia deve identificar-se com essa ordem das coisas e do mundo. Assim na composição “Métrica” (9), a métrica da poesia greco-romana aparece como símbolo de medida e de ordem, e realça-se a disposição das palavras e a importância rítmica das sílabas em cada poema. Aí considera que a força do poema clássico reside no contraponto que nele se estabelece entre «o fogoso sopro e o vasto espaço da sílaba medida»; assenta «na ordem sem lacuna» em que «nada pode ser deslocado» e onde nada pode ser traduzido. Transcrevo o poema:

*O poema clássico compõe seu contraponto olímpico
Entre o fogoso sopro e o vasto espaço da sílaba medida
Inventa a ordem sem lacuna onde nada
Pode ser deslocado ou traduzido*

A métrica do poema clássico inventa pois uma ordem perfeita, tão sem lacuna que tentar mexer-lhe, deslocando as sílabas ou alterando-lhe a quantidade; procurar traduzir essa ordem por outros meios ou palavras equivalerá a destruí-la. Em Sophia, segundo António Guerreiro no *Expresso*, «a relação com a Grécia e com o clássico tem um âmbito eminentemente estético, na medida em que fornece o modelo de uma ordem baseada na aliança entre beleza e verdade».

⁶ “Arte Poética III” de *Livro Sexto* (*Antologia* 1975) 233.

⁷ Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen (Lisboa 1989) 31.

Essa «métrica de um verso», como é designada no poema “Beira mar” (30), determina mesmo a ordem e harmonia do mar, ou até da natureza. Estamos perante uma composição que canta o suceder constante e ordenado das ondas — um «inchar e desabar»⁸ que aparece associado ao simbólico número sete (vv. 2-3)

*A maré alta sete vezes cresce
Sete vezes decresce o seu inchar.*

Sete é também o número de versos que compõem o poema, versos isossilábicos nos quais não se sublinha, contudo, o aspecto assustador e destrutivo do mar e das ondas que rebentam e desabam. Estamos perante algo de paradisíaco, de leve, saltitante, claro, inocente — como se de reencontro com a ordem primordial, com a paz da natureza se tratasse. É mitológica a «luz da beira mar», as ondas são pequeninas e estendem-se «em brandíssimo espraiair», com uma cadência certa e ordenada, como se determinada pela «métrica de um verso»; com elas brincam as crianças e até parece brincar o mar «em volutas e crinas», quais garupas de potros a deslizar na praia. Transcrevo o poema, em que predomina a sensação de paz, calma, ordem, transparência:

*Mitológica luz da beira mar
A maré alta sete vezes cresce
Sete vezes decresce o seu inchar
E a métrica de um verso a determina
Crianças brincam nas ondas pequeninas
E com elas em brandíssimo espraiair
Em volutas e crinas brinca o mar*

⁸ O mesmo fluxo constante das ondas se encontra descrito por palavras idênticas em “Foi no mar que aprendi” (11) que será analisado mais adiante.

O poema apresenta duas partes de três versos cada uma, com a transição a fazer-se a meio do verso 4. O crescer e decrescer das ondas, aparentemente assustador, é afinal determinado pela métrica de um verso e toma, na segunda parte, um aspecto pacífico, calmo e inocente, sublinhado pelo diminutivo «pequeninas» e pelo superlativo «brandíssimo». O díspar conteúdo das duas secções é aliás realçado por diferente predominância de vogais tónicas: os primeiros três versos insistem nas vogais abertas **a**, **e** e **o**, enquanto os versos 5 a 7 dão primazia à vogal **i**.

A mesma perícia métrica — ou melhor a perfeita adequação entre a forma e o ritmo, por um lado, e o conteúdo, por outro — aparece também sublinhada no poema que ostenta o título “Homero” (14) e que passo a citar, chamando a atenção para a epanáfora dos três últimos versos:

*Escrever o poema como um boi lavra o campo
Sem que tropece no metro o pensamento
Sem que nada seja reduzido ou exilado
Sem que nada separe o homem do vivido*

Homero escrevia o poema com a naturalidade de um boi quando lavra os campos: os versos vão-se sucedendo no poema certos e naturais como os regos na lavra se vão dispendo ordenados, alinhados. A arte de Homero consegue fazer do poema um todo em que nenhum empecilho, nenhuma desarmonia se sente entre metro e pensamento, entre a forma e conteúdo. Assim o poema traduz exactamente a realidade narrativa, onde nada aparece reduzido ou fora do seu ambiente, exilado; não se apercebe qualquer hiato entre a ficção narrativa e a vida — enfim, nada separa «o homem do vivido». A poesia homérica revela-o em toda a sua inteireza — um ideal, que tão valorizado é na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, e aqui de novo realçado. Mais um exemplo apenas, retirado da “Arte poética III”, incluída em *Livro Sexto*, no qual volta a manifestar admiração

pela poesia de Homero. Ao referir que a coisa mais antiga da infância de que se lembra é de uma maçã enorme, poisada em cima duma mesa que estava dentro dum quarto frente ao mar, Sophia especifica que do «brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira» e que em Homero reconheceu essa mesma «felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas».⁹

Homero — ou, talvez melhor, a *Iliada* e a *Odisseia* — é tema frequente na obra de Sophia, quer em referências, quer em paráfrases, quer na alusão a episódios e a figuras: analisado já “O rei de Ítaca”, o poema “Penélope”, de *Coral* (1950), alude ao estratagema da teia (*Obra Poética* I, 226); em “Crepúsculo dos deuses”, de *Geografia* (1967), «Homero fez florir o roxo sobre o mar» (*Obra Poética* III, 70); em *Dual* (1972), no poema “Hydra, evocando Fernando Pessoa” (*Obra Poética* III, 144-146) são mencionados Ulisses, Nausícaa e Penélope¹⁰; em “O Minotauro”, também de *Dual* (*Obra Poética* III, 147), evoca o simbólico gesto de Ulisses beijar a terra, quando sabe que chegara a Ítaca (*Odisseia* 13. 354). O poema “Paráfrase”, de *O Nome das Coisas* (1977), comenta os versos 489-491 do Canto 11 da *Odisseia* que Aquiles dirige a Ulisses¹¹ e cuja seguinte tradução é dada em epígrafe: «Antes ser na terra escravo de um escravo / do que ser no outro mundo rei de todas as sombras». Mas o poema de Sophia altera-lhe significativamente o sentido, ao trocar «na terra» por «sob a

⁹ *Antologia* (Lisboa 1975) 233.

¹⁰ Também em “Cíclades”, de *O Nome das Coisas* (1977), se nomeia Penélope que esperava «nos seus quartos altos», sugerindo dessa forma o epíteto homérico (*Obra Poética* III) 178.

¹¹ Os versos fazem parte do episódio em que Ulisses encontra a alma de Aquiles no Hades e considera o Pelida feliz, por aí ser rei dos mortos. A tradução dos três referidos versos é como segue:

«Eu preferia trabalhar a terra como teta de alguém,
de um homem pobre que não tivesse grandes recursos,
a reinar sobre quantos mortos pereceram».

terra» e «no outro mundo» por «neste mundo» (*Obra Poética* III, 189):

*Antes ser sob a terra abolição e cinza
Do que ser neste mundo rei de todas as sombras.*¹²

Homero mereceu ainda figurar como título de uma das histórias de *Contos Exemplares*, um texto significativo, que muito nos diz da concepção poética da autora e do seu entendimento da arte e processos de composição homéricos¹³. A narradora evoca a figura de um pedinte da sua infância, «um velho louco e vagabundo a que chamavam o Búzio», nome revelador que de modo algum pode ser dissociado de *O Búzio de Cós*, o livro que este estudo procura analisar. Frequentador costumeiro da praia, tudo nele fazia lembrar mar, viagem, partida: «a sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabos de navio. O seu corpo parecia um mastro e o seu andar era baloiçado como o andar de um marinheiro ou dum barco. Os seus olhos, como o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes, e às vezes mesmo os vi rochos. E trazia sempre na mão direita duas conchas» (141-142). Com essas conchas, cujos vértices atados por um fio lhes dava a forma de castanholas, marcava o Búzio «o ritmo dos seus longos discursos cadenciados, solitários e misteriosos como poemas» (142); ou com o seu acompanhamento ritmava a longa melopeia que entoava na frente de cada porta, onde sempre alguém assomava, ou à varanda, e lhe estendia um pedaço de pão ou lhe atirava uma moeda e sistematicamente repetia, como uma fórmula, «Vai-te embora, Búzio». Também, sempre sem alteração, o velho pedinte repetia com vagar o mesmo ritual: demoradamente desprendia

¹² Para um estudo mais aprofundado dos poemas relativos ao tema do rei de Ítaca, vide J. Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 455-462.

¹³ Cito pela quarta edição (Lisboa 1971) 141-150.

o saco do bordão, a que se apoiava com a mão esquerda nas longas caminhadas, desatava os cordões, abria o saco, guardava» o pão ou a moeda, «e de novo fechava o saco e o atava e o prendia».

Acompanhado de um velho cão, esbranquiçado e sujo, com o pelo grosso, encaracolado e comprido e o focinho preto» (143), a sua figura surgia sempre associada a luminosidade, brilho, claridade: chegava «rodeado de luz e de vento» ou vinha pelas ruas «com o sol na cara» (143); quando, à tardinha, cumprida a sua faina diária, se encaminhava na praia para junto do mar, «o sol pousava nas suas mãos, o sol pousava na sua cara e nos seus ombros» (148-149).

Diferente dos outros pobres e pedintes da terra, o Búzio não integrava bandos como eles, nem provocava pena, nem apresentava mazelas, chagas, deformações ou deficiências. Distinguia-se dos demais, como Homero sobressai entre todos. Aparecia por isso sempre sozinho, nunca se sabia o dia da semana e identificava-se com a própria natureza: «alto e direito, lembrava o mar e os pinheiros. Sem qualquer ferida, não fazia pena, pois seria o mesmo que ter pena de um plátano, dum rio ou do vento. É que nele «parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza. Daí não possuir nada, «como uma árvore não possui nada», mas viver «com a terra toda que era ele próprio» (145).

Identificado com a natureza e todo ele emanção e marulho do mar — o som de um búzio —, costumava, à tardinha, com ele comunicar, quando o sol se punha e as ondas quebravam em fileiras incessantes, brancas e enroladas, «que, constantemente desfeitas, constantemente ressurgiam». Estendendo as mãos abertas, com as palmas em concha viradas para cima, falava com o mar, num «longo discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, como a luz, recortar e desenhar todas as coisas». Eram «palavras moduladas como um canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso», que chamavam pelas coisas e lhes davam nome, «brilhantes como as escamas de um peixe»,

«grandes e desertas como praias». Eram enfim palavras que «reuniam os rostos dispersos da alegria da terra» que ele invocava, mostrava, nomeava: «vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas» (149-150).

Assim termina o conto “Homero” em que o protagonista, o Búzio, simboliza alguns elementos e características da poesia homérica: o recitar de forma cadenciada; arrimado a um bordão como os aedos ou pelo menos os rapsodos; o uso de repetição de frases e expressões como se fora fórmulas. E termina com este sublinhar do efeito aglutinador da poesia homérica, ou melhor, da poesia em geral. Função idêntica aparece atribuída à poesia no texto da “Arte poética I”, publicado em *Geografia* (1961, *Obra Poética* III, 94), onde está subjacente a oposição entre tempo ou reino dividido e Tempo Absoluto ou regresso à natureza. Esse reino Absoluto busca-o o poeta «nas praias do mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pedra polida, no perfume do orégão». Trata-se de um reino dividido como dilacerado foi o corpo de Orfeu pelas Fúrias. A função do poeta é reuni-lo, procurar a sua unidade, indo de coisa em coisa. É o que vemos realizado pelo protagonista do conto “Homero”.

Assim a poesia deve procurar estabelecer uma aliança com o mundo e dá-lo em toda a sua complexidade e inteireza, congregando as coisas simples que se encontram dispersas. E entre essas coisas que o poeta deve unir pode estar o lavrar, o construir a casa, a «pedra polida», a «pureza da cal», o «perfume do orégão», o «azul da noite», o sol do meio dia¹⁴; mas está também o «mar verde», as ondas, a luz da praia — enfim o mar que tanta importância tem na obra de Sophia e constitui um dos temas centrais, senão a linha de força que percorre toda a colectânea *O Búzio de Cós*. Expressa-o com clareza um dos primeiros poemas, que ostenta o significativo título de “Foi no mar

¹⁴ Vide J. Ribeiro Ferreira, «O tema de Orfeu em *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen», *Humanitas* 50 (1998) 1023-1024.

que aprendi” (11). Nele o sujeito poético proclama ter sido o mar quem lhe ensinou «o gosto da forma bela»: o «inchar e desabar da vaga», a «curva luzidia do seu dorso», o seu «espraiar das mãos de espuma». Vejamos o poema por inteiro:

*Foi no mar que aprendi o gosto da forma bela
Ao olhar sem fim o sucessivo
Inchar e desabar da vaga
A bela curva luzidia do seu dorso
O longo espraiar das mãos de espuma

Por isso nos museus da Grécia antiga
Olhando estátuas frisos e colunas
Sempre me aclaro mais leve e mais viva
E respiro melhor como na praia*

O poema estabelece um paralelo entre, por um lado, o mar com o ordenado suceder sistemático das vagas, o espraiar da espuma nas areias, a que se refere a primeira estrofe; por outro, as estátuas, os frisos e as colunas dos museus e sítios arqueológicos da Grécia antiga, na segunda estrofe. E junto do mar ou dessas estátuas, frisos e colunas o sujeito poético aclara-se mais leve e mais vivo, respira melhor. O mar e a arte grega associados e equiparados como motivo de fruição estética, e cada um deles tratado numa das duas estrofes que constituem a composição. E estará aqui mais uma afinidade com a Grécia antiga? Recordo o significado que tinha para os Helenos o mar: algo de primordial e intrínseco à sua natureza. É elucidativo o grito dos sobreviventes da “Retirada dos Dez Mil” narrada por Xenofonte, quando chegam à zona costeira da Ásia Menor e avistam o mar: *Thalassa! Thalassa!* “Mar! Mar!”.

O efeito rejuvenescedor do mar, frequente em Sophia e aqui identificado com a música da harpa, volta a surgir no poema “Harpa” de *O Búzio de Cós* (23). Quando são dedilhadas as suas «cordas transparentes» — «cordas ressoantes» qual som de búzio ou deslizar

de ondas na areia —, a «juventude impetuosa do mar invade o quarto»:

A juventude impetuosa do mar invade o quarto

A musa poisa no espaço vazio à contra-luz

As cordas transparentes da harpa

E no espaço vazio dedilha as cordas ressoantes

O ressoar do mar e das cordas. É através da música e do ressoar por elas provocado que as coisas são apreendidas. Dispostas e ordenadas no mundo geram uma harmonia universal que ressoa e nos embala como num búzio o marulho do mar.

O fluir das ondas, o seu ressoar percorre também o poema “O búzio de Cós” (10) que dá o título ao livro e que pode ser considerado uma síntese das linhas mestras da poesia de Sophia. Refere o sujeito poético que não encontrou o búzio numa praia, onde é normal os búzios aparecerem, mas «na mediterrânica noite azul e preta», a noite limpa, nítida e estrelada do Mediterrâneo. Comprado no cais, em Cós, «rente aos mastros baloiçantes dos navios», nele «trouxe o ressoar dos temporais». Mas, apesar de a sua aquisição ter sido feita numa ilha do Egeu — para muitos o coração do mundo grego antigo —, não é o marulho desse mar e suas ilhas que o sujeito poético nele escuta, mas o cântico da «praia / Atlântica e sagrada», em que a sua «alma foi criada». Merece transcrição e leitura todo o poema:

Este búzio não o encontrei eu própria numa praia

Mas na mediterrânica noite azul e preta

Comprei-o em Cós numa venda junto ao cais

Rente aos mastros baloiçantes dos navios

E comigo trouxe o ressoar dos temporais

Porém nele não oiço

Nem o marulho de Cós nem o de Egina

*Mas sim o cântico da longa vasta praia
Atlântica e sagrada
Onde para sempre minha alma foi criada*

O poema insiste no mar ou em elementos com ele relacionados: o búzio, a praia, a venda junto ao cais, onde foi adquirido o búzio, os mastros baloiçantes dos navios, o ressoar dos temporais, o marulho das ondas. Outro elemento fulcral do poema são as alusões à Grécia: a noite mediterrânica “azul e preta”, a ilha de Cós, a de Egina. Apesar disso, o que o ressoar do búzio da memória lhe faz ouvir não são os sons da Grécia: os seus valores, os seus deuses, a sua poesia, a sua arte que tanta importância têm na sua obra. O que escuta e se sobrepõe são os sons da terra e dos mares portugueses.

O Búzio de Cós dá-nos o ressoar dos dias e das coisas: do mar, da flauta, das cordas da harpa, de «cada instante nas paredes da esquina» (27). Desse ressoar nasce precisamente a poesia. Mas também do ritmo e da cadência, das ondas que crescem e desabam. O poema “Era o tempo” (13) evoca a época em que as amizades eram visionárias, entregues «ao rumor mais secreto das ramagens», quando «a noite se azulava fabulosa e lenta», «tempo do múltiplo desejo e da paixão». E nesse «tempo de oiro das praias luzidias / Quando a fome de tudo se acendia», «os dias como harpas ressoavam». É o ressoar no búzio, o ressoar das coisas que o tempo acumulou na memória. A poesia nasce da sua escuta. É que se assemelha ao marulho do mar «dentro de um búzio», o sussurro do divino no universo — refere o poema “Como o rumor”, de *O Nome das Coisas* (*Obra Poética* III, 184) que passo a citar e com que concludo:

*Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projecto.*

Antes de partir

JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO

Universidade de Aveiro

Ex.mo Senhor Prof. Doutor José Ribeiro Ferreira

Prezados conferencistas

Prezados Colegas

Queridos Alunos

Minhas Senhoras e Meus Senhores

A última obra aqui analisada foi *O búzio de Cós* de Sophia de Mello Breyner Andresen que, como sabem, recebeu, recentemente, o doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Aveiro, em representação da poesia.

Como muitos saberemos, em zonas de influência marítima, como é aquela em que nos situamos, o búzio era utilizado para, através do som que produzia, chamar as pessoas a reunir.

Embora não tenhamos utilizado esta antiga tecnologia — e até tenhamos avançado para a divulgação deste colóquio na Internet, na página de rosto da Universidade de Aveiro —, também nós tocámos a reunir.

Pretendemos que as pessoas que se dedicam aos estudos clássicos se reunissem para aprender através do testemunho de alguns

III Colóquio Clássico — Actas 383-385

estudiosos, mas também para poder haver uma troca de opiniões e de experiências, quer durante as sessões — e todos pudemos constatar a vivacidade de alguns diálogos — quer também nas conversas informais dos intervalos.

Optámos, deliberadamente, pela escolha de temas que pudessem abranger a antiguidade e a actualidade e, por outro lado, que abrangessem temática grega e temática latina, sem esquecer a cultura portuguesa.

Além disso, algumas comunicações trataram, em simultâneo, o grego e o latim.

Procurámos também que fosse visível alguma preocupação com os aspectos didácticos, quer através de temas que interessam directamente aos programas do ensino secundário quer através de intervenções com uma clara intenção pedagógico-didáctica.

Poderemos, pois, dizer que realizámos, *hic et nunc*, o lema da Universidade de Aveiro: *theoria, poiesis, praxis*.

Houve, claramente, uma série de comunicações com uma forte carga teórica; outras houve onde a poesia — clássica e moderna — esteve presente, a *praxis* foi também perfeitamente perceptível nas palavras de alguns oradores.

Como é óbvio, como quase sempre acontece nas nossas aulas, quase todos os conferencistas utilizaram, ainda que em medidas diversas, a *theoria*, a *poiesis* e a *praxis*, tendo até alguns optado, deliberadamente, por uma utilização simultânea dos três conceitos por que se rege a Universidade de Aveiro.

Em jeito de balanço, ainda que provisório, julgo que poderemos dizer que os nossos objectivos foram alcançados, embora, naturalmente, devamos desejar sempre mais e melhor.

Houve aprendizagem; houve diálogo; houve troca de experiências; houve convívio; houve amizade.

Tudo isto nos encoraja a continuar com organizações como esta e com outras de âmbito diverso, contando, naturalmente, com a vossa boa vontade, interesse e benevolência.

E é, exactamente, a vossa benevolência que pedimos para as falhas de organização que cometemos ao longo destes dias. É que o eventual valor deste colóquio não é nosso, mas antes dos oradores que, com tanta generosidade, decidiram aceitar o nosso convite e se dispuseram a partilhar connosco os seus saberes e reflexões. As falhas sim, essas são nossas já que não nos atrevemos a potenciar todas as competências e boas vontades que se encontravam disponíveis.

Resta-me agradecer a todos e desejar um bom regresso às vossas origens e manifestar a disponibilidade da área de Estudos Clássicos do Departamento de Línguas e Culturas para a colaboração que considerarem útil e necessária.

Muito obrigado a todos.